قاسم یعقوب

نئے ادب کا ترجمان

کوئل نیں نے آ کے کوک سنائی بسنت رُت
بورائے خاص و عام کہ آئی بسنت رُت
وہ زردپوش جس کوں بھر آغوش میں لیا
گویا کہ تب گلے سیں لگائی بسنت رُت
وہ زردپوش جس کا کہ گُن گاوتے ہیں ہم
شوخی میں اس کی ناچ نچائی بسنت رُت
غنچے نیں اس بہار میں کڈوایا اپنا دل
بلبل چمن میں پھول کے گائی ،بسنت رُت
ٹیسو کے پھول دُشنۂ خونی ہوئے اُسے
برہن کے جی کوں ہے یہ کسائی بسنت رُت
بلبل ہُوا ہے دیکھ سدا رنگ کی بہار
اس سال آبرو کوں بن آئی بسنت رُت

(شاہ مبارک آبرو)

ادبی ادارہ 'نقاط'، فیصل آباد

Urdu Literary Book Serial

NIQAAT-9

Faisalabad, Pakistan

June,2010

مدیر:

قاسم یعقوب

معاون مدیران:

زاہد امروز، احمد اعجاز

سرورق: عمار انجم

قیمت: -/۲۵۰ روپے ۱۵ ڈالر

تعاون زرِ سالانہ برائے ۲ شمارے: -/۴۰۰ روپے ۴۰ ڈالر

رابطہ

پی-۲۴۰، رحمٰن سٹریٹ، سعید کالونی، مدینہ ٹاؤن، فیصل آباد

041-8523241, 0323-5005647, 0300-6663350

(Zahid Imroz: 0321-6633168,

Ahmad Ijaz: 0333-2590803)

niqaat@gmail.com

ترتیب

مضامین

۞ غزل

آفتاب اقبال شمیم، غلام حسین ساجد، منظور ثاقب، نعیم ثاقب، نوید رضا، عابد سیال، دانیال طریر، محسن چنگیزی، عارف بخاری، خالد مصطفیٰ، کاشف مجید، عارف حسین عارف، محمد یونس ایاز

۞ تراجم

□ تاریخ، زمانے جھانک لیتی ہے!

۞ کتاب نما

آغاز

اس وقت اُردو دنیا میں جتنا زوال ہے اُتنا ہی اِسے بحال کرنے کی کوششیں بھی کی جا رہی ہیں۔ ایسا ہر دور میں ہوتا آیا ہے۔ ہمارے معاشرے کے تقریباً ہر شعبۂ زندگی کی یہی کیفیت ہے۔ جہاں موت ہے اُسی شہر میں زندگی اپنے رنگ بھرے پَروں کے ساتھ محوِ رقص بھی ہے۔ جہاں نیند میسر نہیں لوگوں کو، وہیں کچھ لوگ خواب بھری نیندیں لیے ایک جہاں بنائے رہ رہے ہیں۔ اُردو ادبیات پر اس وقت...... وہ وقت ہے کہ کچھ کام کرنے والے کام کرنا چاہتے ہیں مگر وہ کام نہیں کر سکتے اور جن کے سپرد کام ہے انہیں نہیں پتا کہ کام کیوں کرنا ہے اور کیسے؟ ضرورت اس امر کی ہے کہ اُردو تاریخ کو از سرِ نَو مرتب کیا جائے۔ تاریخ کی کتابیات کو ایک جگہ جمع کر کے کسی شکل کا ہیولا تیار کیا جائے۔ لکھنے والے کسی ایک پلیٹ فارم پر اکٹھے ہوں یا انھیں کسی ایک پلیٹ فارم کا احساس جوڑے رکھے۔ ہم اسی طرح اُردو ادبیات میں لکھنے والوں کے گراں قدر کام کو اُردو والوں تک پہنچا سکتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ اُردو میں بے پناہ کام کسی بڑھاوے کا موجب بنے بغیر ضائع ہوتا رہتا ہے اور کسی ایکٹیوٹی کا باعث نہیں بن پاتا۔ ایک المیہ یہ بھی ہے کہ ہندوستان میں ہونے والے کام سے ہم آگاہ نہیں اور وہ ہمارے کام سے کما حقہ واقف نہیں۔ جاپان میں اُردو کی تاریخ پر پاکستان سے زیادہ بہتر کام ہو رہا ہے۔ اُردو کے تمام پرانے اور اہم مخطوطات کو PDF ورژن میں شفٹ کیا جا رہا ہے اور عام و خاص کے لیے انٹرنیٹ پر لوڈ کیا جا رہا ہے۔ زبان اور اُس کی ادبیات میں جتنا ضروری اُس میں لکھنا، بولنا ہوتا ہے، اُسی قدر اُس

کے ماخذات کو جوڑنا بھی ہوتا ہے۔ طالب علموں کے لیے ہر سہولت مہیا کی جانی چاہیے مگر ہماری جامعات میں بھی کوئی خاص علمی ماحول نہیں بن سکا۔

سب سے پہلے ضرورت ہی اس بات کی ہے کہ ہمیں اپنے مسائل سے آگاہی ہو۔ ہمیں آگاہی کون دے گا؟ کون ہمیں اس حالت میں رکھنے پر محنت سے کام کر رہا ہے؟ اُردو ادبیات کی اس حالت کا ذمے دار کون ہے؟ ہمارے خیال میں اب وقت آ چکا ہے کہ اِس راز سے پردہ اُٹھا دینا چاہیے۔

....

اس مجموعے میں بھی بہت کم ادبا سے بھرپور فکری اور تخلیقی قزح بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ افسانے کا پورشن اس دفعہ زیادہ بھاری ہے۔ امید ہے قارئین جہاں افسانوں سے لطف اندوز ہوں گے وہیں ایک حیرت افزا افسانہ نگار "سریندر پرکاش" سے بھی ملیں گے۔ سریندر کی زندگی اور فن پر بہت کم مواد دستیاب ہے حتیٰ کی انڈیا میں بھی۔ ہم ادارہ 'نقاط' سے سریندر کے تمام کام کو یک جا کرنے کے ساتھ ساتھ سریندر کے متن کی نئی قرات کا بھی بندوبست کر رہے ہیں۔ امید ہے یہ 'بسنت رُت' تخلیقی اور فکری روزنوں سے آمدِ بہار کا پیام لائے گی۔

(ق ے)

تاریخ نویسی کے رُجحانات

حسن جعفر زیدی

تاریخ نویسی کے بارے میں بہت سی باتیں کہی جاسکتی ہیں۔قدیم داستان گوئی سے لے کر مذہبی اورالہامی کتابوں تک کوانسان کے ابتدائی تاریخی ماخذ قرار دیا جاسکتا ہے۔وہ بائبل کا عہد نامہ عتیق وجدید ہو یا رامائن اور مہا بھارت یا قرآن مجید، ان میں روایات وحکایات کو خیر اور شر کی قوتوں کے مابین ٹکراؤ کے حوالے سے بیان کیا گیا ہے۔اوران سے سبق لینے اور ہدایت پانے کی باتیں کی گئی ہیں۔گویا تاریخ نویسی کا آغاز خیر اور شر کی جدلیات کے بیان سے ہوا جسے انسان کے حال اور مستقبل کی بہتری کے لیے ہدایت پانے کا ذریعہ بتایا گیا۔

معروف معنوں میں تاریخ نویسی کا آغاز یونانیوں اوررومیوں نے کیا۔ هیروڈوٹس جسے تاریخ نویسی کا باوا آدم کہا جاتا ہے اور دیو جانس، پلوٹارک اور جوزفس با قاعدہ تاریخ نویسی کے بانی کہے جاسکتے ہیں۔قدیم تاریخ نویسی حکمران خاندانوں کے بارے میں روایات وحکایات کو یکجا کرنے کا کام تھا۔یہ ان علاقوں کی بات تھی جہاں زرعی انقلاب ہو چکے تھے۔زرعی معاشروں نے وافر دولت پیدا کر کے با قاعدہ ریاست کی صورت اختیار کرلی تھی۔مگر وہ علاقے جہاں بیاباں جنگل اور ریگستان تھے اور وافر دولت نے جنم نہیں لیا تھا وہاں معاشرے قبائلی تھے اور ریاست وجود میں نہیں آتی تھی۔ وہاں قبائل کے حسب نسب، باہمی لڑائیاں اور عشقیہ داستانیں منظوم قصوں کی شکل میں سینہ بہ سینہ منتقل ہوا کرتی تھیں اور یہی ان کی تاریخ کہی جاسکتی تھی۔

سلطنتوں کے باہمی جنگ وجدال، حکمرانوں کی رقابتیں واقتدار کی رسہ کشی، محلاتی سازشیں اور قتل وغارت گری کی حکایات وروایات کو یکجا کرنے کے کام میں ان قدیم مورخین کا عقیدہ اور تعصب ضرور اثر انداز ہوتا تھا لیکن وہ زیادہ سے زیادہ واقعات کو قلمبند کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ان میں حکمرانوں کا ذکر زیادہ اور رعیت یا عوام کا ذکر کم ہوتا تھا۔تاہم وہ کسی نظریہ سازی کا کام نہیں کرتے تھے۔واقعات من وعن

بیان کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ اس سے یونانیوں، ایرانیوں، مصریوں اور رومیوں، اسیریوں اور بطیوں ہندوستانیوں اور چینیوں کی قدیم تہذیبوں کے ارتقا کی تاریخ قلمبند ہوگئی جو بعد میں آنے والوں کے لیے اخبار کے مآخذ کی طرح کارآمد ثابت ہوئی۔

یونانی اور رومی مؤرخین کے بعد مسلمان مؤرخین بھی اسی روایت پر کاربند رہے۔ اگرچہ انہوں نے ان علاقوں کی تاریخ قلمبند کی جہاں مسلمان حکمران رہے لیکن مسلمانوں سے پیشتر عجم، یونان، مصر اور ہندوستان کے غیر مسلم حکمرانوں کا بھی مختصر تذکرہ شامل کیا۔ ان کی تواریخ ہمارے آج کے مورخین کی وضع کردہ تاریخ کی طرح محمد بن قاسم یا طارق بن زیاد سے شروع نہیں ہوتی تھی بلکہ وہ اس سے پیشتر کی مختصر تاریخ بھی بیان کرتے تھے۔ انہوں نے اپنی تواریخ کے عنوانات میں اسلام یا مسلمان کی اضافت بھی استعمال نہیں کی بلکہ ان کے عنوانات بالکل سیکولر نوعیت کے ہیں۔ طبری، بلاذری، مسعودی، واقدی، ابن سعد، ابن اثیر، ابوالفدا ابن کثیر، ابن مسکویہ، علامہ مقری اور ابن خلدون تک کسی نے اپنی تصنیف کے عنوان کو اسلام سے مسلک نہیں کیا۔ اسی طرح اُس زمانے کے ہندوستان کے مسلمان مورخین کی تصانیف یا تو ان مورخین کے ناموں سے موسوم ہوگئیں یا ان کے ہم عصر بادشاہوں کے ناموں سے موسوم ہوئیں۔ مگر کسی کی تصنیف اسلام کی اضافت کے ساتھ موسوم نہیں ہوئی۔

قرون وسطٰی کے مسلمان مؤرخین نے مسلمان حکمران طبقات کی باہمی سیاسی کشمکش، سیاسی رقابت، قتل و غارت اور استبدادیت، عیاشی، شراب نوشی، لواطت و دیگر شرعی عیوب بے لاگ ہو کر لکھ ڈالے ہیں، اور کبھی کسی نے یہ نہیں کہا کہ انہوں نے اسلام کے عہد زریں پر کیچڑ اُچھالا یا کردار کشی کی ہے یا ان کی تحریریں خلاف اسلام ہیں۔ انہوں نے دراصل بے لاگ تاریخ لکھی ہے اور جو کچھ ہوا یا ان کے علم میں آیا وہ انہوں نے بلا روک ٹوک لکھ دیا۔ چونکہ اس وقت کی ہم عصر سیاست اور خلاقیات میں وہ سب کچھ جائز اور روا سمجھا جاتا تھا جو استبداد کے ذریعے اقتدار حاصل کرنے اور اسے مستحکم کرنے کے لیے کیا جاتا تھا، اس لیے یہ مورخین ان حقائق کے بیان پر کوئی معذرت خواہانہ رویہ بھی اختیار نہیں کرتے تھے۔ دراصل دنیا کی ہم عصر مروجہ اخلاقیات کسی دوسرے سیاسی یا اخلاقی نظام سے واقف ہی نہیں تھی۔ علمائے دین ان حکمرانوں کے نام کا خطبہ پڑھتے تھے اور ان کی اطاعت اور احترام کو واجب گردانتے تھے۔ بادشاہ ان کو وظیفہ، تنخواہیں اور انعامات دیتے تھے۔ عدلیہ اور تدریس کے شعبے انہی علمائے دین کے پاس ہوتے تھے۔ اور یوں وہ خود اس مروجہ استبدادی موروثی حکومتی ڈھانچے میں ایک کل پرزے کی حیثیت بھی رکھتے تھے۔ کبھی کسی نے اس دستور حکومت کو غیر اسلامی قرار نہیں دیا تھا اور نہ ہی ''اسلام ایک مکمل ضابطہ حیات'' کے نفاذ کی کوئی تحریک کسی نے چلائی تھی۔

15 ویں اور سولہویں صدی میں یورپ میں تحریک احیائے علوم Renaissance کا آغاز ہوا تو اس میں جس چیز نے سب سے اہم کردار ادا کیا وہ تھا 1440ء میں ایک جرمن سنار جوہانس گٹنبرگ (

(Johannes Guttenberg) کا ایجاد کردہ پرنٹنگ پریس۔ وہ جو کچھ حکایات و روایات کی شکل میں
تحریر کردہ تاریخ چند مخصوص طبقات تک محدود ہوا کرتی تھی اب اس کی عام آدمی کی رسائی میں آنے کی شکل
پیدا ہو گئی۔ قدیم تصورات اور خیالات کا بھانڈا پھوٹنے لگا۔ 1620ء میں Francis Baken نے لکھا
کہ دنیا کا چہرہ اور ہیئت بالکل بدل چکی ہے۔ اسی تحریک Renassiance کے نتیجے میں 18ویں اور
19ویں صدی میں یورپ بھرپور صنعتی انقلاب کرنے میں کامیاب ہوا جس میں وہاں کے صنعتی کارکنوں
نے اہم کردار ادا کیا اور ایک بہت بڑی تعداد درمیانے طبقے کی ابھر کر سامنے آ گئی۔ بورژوا کے ساتھ
ساتھ پیٹی بورژوا نے بھی تاریخ کردار ادا کرنا شروع کیا۔ عقائد کی جگہ سائنس نے لے لی۔ اس سے تاریخ
نویسی اور تاریخ کے بارے میں نظریات میں بہت بڑی تبدیلی آ گئی۔ اور چونکہ تاریخ اب سب کی رسائی
میں آ گئی تھی اس لیے معاشرے میں جاری و ساری طبقاتی کشمکش کی وجہ سے تاریخ نویسی بھی طبقاتی
مفادات کے نظریات کے تابع ہو گئی۔ جمہوری اداروں کے قیام نے بورژوا قوتوں کو دوام بخشا اور بورژوا
حقیقت نگاری Realism نے جنم لیا۔ سائنسی علوم تاریخ کا حصہ بننے لگے۔ 19ویں صدی کے اواخر
میں ایچ۔ جی۔ ویلز (H.G. Wells) نے دنیا کی تاریخ لکھی جو انسان کے کیمیائی اور حیاتیاتی ارتقا
سے شروع ہو کر 19ویں صدی تک آتی تھی۔ اس بورژوا حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ مارکس کی نظریہ تاریخ
نے بھی جنم لیا جو تاریخی جدلیات اور مادی جدلیات پر مبنی تھا۔ بورژوا حقیقت نگاری میں سب کچھ تھا مگر
معاشرے کی قوتوں کے مابین طبقاتی کشمکش کا ادراک نہیں کیا جاتا تھا جسے مارکس نے اجاگر کیا اور مارکسی تاریخ
نویسی کا آغاز ہوا۔

عالمی سطح پر یورپ کا صنعتی انقلاب سرمایہ داری کی معراج استعماریت اور سامراجیت تک جا پہنچا
اور یورپ والے دنیا کے کونے کونے میں پہنچ گئے۔ نئی دنیا امریکہ بھی دریافت کر لی اور آسٹریلیا کے علاوہ
زیریں صحرا افریقہ Sub Sharan Africa کے جنگلوں تک پہنچ گئے۔ اس دوران یورپی مستشرقین کی
بھی بہت بڑی کھیپ ہندوستان، ایران، عرب، سلطنت عثمانیہ اور شمالی افریقہ میں پہنچ گئی۔ انہوں نے
یہاں کے حالات کی تفصیلی رپورٹیں قلمبند کیں جو ان کی استعماری حکومتوں کے لیے ان علاقوں پر قبضہ
جمانے کے عمل میں مددگار ثابت ہوئیں۔ برصغیر کے حوالے سے برنیئر، ٹیورنیئر اور منوچی قابل ذکر ہیں۔
جب ان علاقوں پر استعمار کا غلبہ ہوا اور یہاں کی کرم خوردہ بادشاہتیں اور سلطنتیں زمیں بوس ہوئیں اور ان
کی جگہ یورپی استعمار کی ضروریات کے مطابق انتظامی ڈھانچہ کھڑا کیا گیا تو اس میں علمائے دین کے پاس
موجود عدلیہ اور درس و تدریس کے دونوں شعبوں سے ان کو ہمیشہ کے لیے بے دخل کر دیا گیا۔ علماؤں نے
اپنے اقتدار کے احیا کو احیائے اسلام کے نام سے منسوب کر کے تحریکیں شروع کر دیں۔ یہ سلسلہ سید احمد
اور سید اسمٰعیل کی وہابی تحریک، جمال الدین افغانی کی پان اسلام ازم کی تحریک، تحریک خلافت، تحریک
ہجرت، تحریک ختم نبوت تک پہنچ گیا۔ انڈونیشیا سے مراکش تک دوسرے مسلمان ملکوں میں بھی بالخصوص مصر

میں ایسی ہی تحریکوں نے جنم لیا جن میں حسن البناء کی اخوان المسلمین بھی شامل تھی۔
اسلامی احیاء کی تحریکوں کے زیر اثر مسلمان ملکوں میں تاریخ نویسی مذہبی عقیدے کا حصہ بن گئی۔ گویا صنعتی انقلاب کے جو مثبت نتائج یورپ میں تاریخ نویسی پر ہوئے اس کے بالکل الٹ منفی اثرات مسلمان ملکوں میں تاریخ نویسی پر ہوئے۔ تاریخ عقیدے کے ماتحت ہو گئی۔ انگریزوں نے اپنے سامراجی مقاصد کی خاطر اس مذہبی احیاء کی سرپرستی کی۔ سید احمد شہید کی وھابی تحریک کو انگریزوں نے زوال پذیر سکھ ریاست کے خلاف کارروائیاں کرنے اور ہندوستان سے مسلمان نوجوانوں کے جہادی جتھے بھرتی کر کے لے جانے کی کھلی چھٹی دے رکھی تھی۔ مگر سکھ ریاست کے خاتمے کے بعد جب وھابی تحریک نے انگریزوں کے خلاف کارروائیاں شروع کیں تو انگریزوں نے انہیں کچل دیا۔ انہی دنوں 1857ء کی جنگ آزادی کی ناکامی سے برائے نام مغلیہ تاجدار کا خاتمہ ہوا۔ اسلامی احیاء پسندوں نے جہاد کے محاذ پر کچلے جانے کے بعد تصنیف و تالیف اور درس و تدریس کے مراکز قائم کر لیے۔ ان کے بڑے مراکز ندوہ اور دیوبند میں قائم ہوئے۔ یہاں سے تاریخ نویسی کی جس روایت کا آغاز کیا گیا وہ ماضی کے دور عروج کے مسلمان مورخین کے اندازے سے قطعی مختلف تھا۔ انہوں نے دور عروج کی مسلمانوں کی سیاسی تاریخ کو ''اسلامی تاریخ'' یا ''تاریخ اسلام'' کا نام دے دیا اور اسے مذہبی لٹریچر بنا دیا۔ زوال پذیر جاگیردار طبقہ نے ان کی سرپرستی کی اور پھر جہاں کہیں اس کے مفاد میں تھا مغربی سامراج نے بھی ان کی سرپرستی کی۔ یہ سلسلہ شبلی نعمانی، سید سلیمان ندوی، مولانا ابوالکلام آزاد سے ہوتا ہوا نجیب اکبر آبادی، اسلم جیراج پوری اور سید ابوالاعلیٰ مودودی تک پہنچا۔ انہوں نے تاریخ کو انشاء پردازی اور لفاظی سے مزین کر کے وعظ میں تبدیل کر دیا۔ خوبصورت الفاظ سے طوطا مینا، کی کہانیاں بنائی گئیں جبکہ قرون وسطیٰ کا مورخ صرف حقائق اور واقعات کی تفصیلات جمع کرنے اور من وعن بیان کر دینے پر توجہ مرکوز رکھتا تھا۔ شبلی، ندوی اور ابوالکلام آزاد نے تاریخ لکھنے والوں کو ایک ایسا اسلوب مہیا کیا جس سے گزشتہ ایک سو سال کے دوران لکھی گئی تواریخ خواہ وہ عام قاری کے لیے لکھی گئیں یا تعلیمی نصاب کے لیے محض، خطابت، شعلہ بیانی، لفاظی اور انشاء پردازی بن کر رہ گئی۔ ان احیاء پسند مورخین نے کوشش کی کہ مسلمانوں کی تاریخ کا وہ بہت بڑا حصہ بیان ہی نہ کیا جائے جسے آج کے زمانے میں Rationlize نہیں کیا جا سکتا یا پھر وہ معذرت خواہانہ رویہ اختیار کر کے توجیہات بیان کرتے ہیں۔ وہ صرف چند ایسے واقعات کو بڑھا چڑھا کر بیان کرتے ہیں جن سے مسلمان حکمران اور سپہ سالار فرشتہ سیرت ثابت ہوں کہ نہ مال غنیمت نہ کشور کشائی ان کا مقصد تھا، نہ ملک گیری، وہ تو بس اسلام اور دین کی سربلندی کی خاطر حملہ آور ہوئے اور اپنے اسلامی سیرت و کردار کی بدولت فتح یاب ہوئے۔ اور غلبہ پانے کے بعد مفتوح غیر مسلموں پر کوئی ظلم نہیں کیا، انہیں تاخت و تاراج نہیں کیا، ان کا مال و اسباب نہیں لوٹا، ان کی عورتیں اور بچے لونڈی غلام نہیں بنائے وغیرہ وغیرہ۔ جبکہ قرون وسطیٰ کا کوئی مورخ ان حکمرانوں اور ان کی فتوحات کو اس طرح پیش نہیں کرتا اور نہ

ان کے سیرت و کردار کو اسلامی بنا کر پیش کرتا ہے۔ اور نہ ہی غیر مسلم مفتوحین پر ان کے ظلم و جور کے بارے میں کوئی معذرت خواہانہ رویہ اختیار کرتا ہے۔ کیونکہ یہ سب کچھ اس وقت کی مروجہ استبدادی سیاست میں جائز و روا سمجھا جاتا تھا۔ مسلمان مفتوحین کے ساتھ بھی استبدادیت کا مظاہرہ کرنے میں کوئی کسر نہ چھوڑی جاتی تھی اور وہ مورخین ان زیادتیوں کی بھی پوری تفصیلات مہیا کرتے تھے۔

شبلی، ندوی اور آزاد جیسے احیاء پسندوں کی اور ان کے اسلوب میں لکھی گئی ''اسلامی تواریخ'' پر مزید ملمع کاری کا عمل اسلامی ناول نگاری نے کیا اور ''اسلامی تاریخی رومانی ناول'' لکھے گئے۔ جن کا سلسلہ رئیس احمد جعفری، نسیم حجازی اور ایم اسلم وغیرہ تک پہنچا۔ انہوں نے عارضہ یادِ ایام (Nostalgia) میں مذہبی جنون کی آمیزش کی اور عام سادہ لوح نیم پڑھا لکھا مسلمان ان ''اسلامی ہیروز'' کو مذہبی دیوتا سمجھنے لگا۔ یہ بات سادہ لوح دلوں میں اتار دی گئی کہ ان اسلام ہیروز نے جو کچھ کیا وہ مذہبی جذبہ و جوش سے سرشار ہو کر کیا اور اگر آج بھی ویسا ہی مذہبی جوش و جنون پیدا ہو جائے تو مسلمان پھر سے غرناطہ سے دہلی کے لال قلعہ تک اپنا غلبہ قائم کر سکتے ہیں۔ اس سوچ کو علامہ اقبال نے بھی بہت فروغ دیا۔ معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے قرون وسطیٰ کے ابتدائی مآخذوں یعنی طبری، ابن اثیر، بلاذری، ابن خلدون وغیرہ کا مطالعہ نہیں کیا تھا۔ انہوں نے تاریخ کے بارے میں علم شبلی، ندوی اور ابوالکلام آزاد اور اس قبیل کے مورخوں کی تحریروں سے حاصل کیا تھا اور اس کی بنیاد پر انہوں نے مسلمانوں کے احیاء کو جدید ترقی پسندانہ تقاضوں سے مربوط کرنے کے بجائے مذہبی جوش و جذبہ اور مرد مومن کے تصور کے ساتھ مربوط کر دیا جو ''بے تیغ'' بھی لڑنے کے لیے میدان میں کود پڑتا ہے۔ ان کی نظموں شکوہ اور جواب شکوہ کا لب لباب بھی یہی ہے کہ قرون وسطیٰ کا مسلمان مرد مومن تھا جبکہ آج کا مسلمان ایمان سے دور ہو کر دانش فرنگ سے خیرہ ہو چکا ہے۔ وہ ترقی کا راستہ قرون وسطیٰ کی تصوراتی راسخ العقیدگی کے ذریعے سے تلاش کرتے ہیں۔

برصغیر میں ہندو احیاء پسندوں نے بھی پورے برصغیر پر بلاشرکت غیرے اپنے اقتدار کے قیام کے لیے انڈین نیشنلزم کے نظریے کو ترویج دینے کی خاطر تاریخ نویسی شروع کی۔ بنگال کے بنکم چندر اچیٹر جی نے انند مٹھ ناول لکھا اور اس میں ہندو سنیاسیوں کی مسلمان جاگیرداروں کے خلاف بغاوت کو موضوع بنایا گیا اور اسکے ترانے بندے ماترم کو بعد میں انڈین نیشنل کانگریس نے اپنا سرکاری ترانہ قرار دے دیا۔ بال گنگا دھر تلک، دیانند سرسوتی، سریندر ناتھ بنر جی، لالہ جپت رائے اور دیگر ہندو احیاء پسندوں نے ہندوستان کی تاریخ کی وہ تعبیر کی جس میں مسلمانوں کے لیے کوئی گنجائش نہیں تھی۔ یہاں تک کہ جواہر لال نہرو جیسے لبرل ازم کے دعوے دار نے Discovery of India میں ایک ایسے ہندوستان کے احیاء کا تصور دیا جس کا غلبہ انڈونیشیا سے خلیج فارس تک تھا اور تاریخ کو اپنے اس خودساختہ تصور کے جواز کے لیے استعمال کیا۔ تاریخ نویسی مخصوص مفادات کے فروغ کے لیے نظریہ سازی کا اوزار بن گئی۔ اس سے ہندو، مسلمان، عیسائی، یہودی کوئی بھی مبرا نہیں ہے۔

کہا جاسکتا ہے۔ کہ برصغیر میں اسلامی احیاء پسندوں کی جانب سے اس قسم کی Nostalgic تاریخ نویسی اور شاعری کی ایک وجہ برصغیر کا ہندو، مسلم تضاد بھی تھا۔ ہندو احیاء پسند جس طریقے سے برصغیر کی تاریخ کو مذہب سے وابستہ کر کے یہاں کے ازمنہ قدیم اور قرون وسطٰی کے ہندو راجاؤں کو مذہبی تقدس دے کر مذہبی ہیرو اور نیشنل ہیرو بنا کر پیش کر رہے تھے، اس کے جواب میں مسلمان بھی ایسا کرنے پر مجبور ہوئے۔ تاہم ماضی پرستی کی یہ لہر برصغیر کے مسلمان عوام الناس کے مسائل حل نہ کر سکی۔ ان کے مسائل جدت پسندی کی لہر نے حل کئے۔ جس کا آغاز سر سید احمد خان، سید امیر علی اور انواب لطیف نے کیا اور محمد علی جناح نے انجام تک پہنچایا۔ علی گڑھ تحریک اور جدت پسندی کی ہم عصر تحریکوں نے مسلمانوں کے پاؤں میں پڑی ماضی کی بوجھل بیڑیوں کو کاٹنے کی کوشش کی اور انہیں عہد حاضر کے جدید تقاضوں کے ساتھ ہم آہنگ کرنے اور روشن مستقبل میں زقند لگانے کا راستہ دکھایا۔ سر سید نے موروثی جاگیر دارانہ حکمرانوں پر کڑی تنقید کی۔ سید امیر علی نے مسلمانوں کے دور عروج کی تاریخ لکھی مگر اس کا نام ''اسلامی تاریخ'' رکھنے کے بجائے ''سرسانیوں کی تاریخ'' یعنی History of Saraeens رکھا، سر سید کے دست راست مولانا محمد حسین آزاد نے اپنی تصنیف ''دربارِ اکبری'' میں اکبر کے سنہرے دور پر احیاء پسندوں کی جانب سے کئے گئے حملوں کا بھرپور جواب دیا اور تاریخ کو عقیدے سے جدا کر کے پیش کیا۔

1947ء میں آزادی کے بعد ہندوستان اور پاکستان دونوں کی اسٹبلشمنٹ Establishment نے اپنے حکمرانوں کی ضرورت کی ضرورت کے مطابق تاریخ نویسی کو فروغ دیا۔ ہندوستان کی اسٹبلشمنٹ کا مطمع نظر یہ تھا کہ تاریخ میں ہندوؤں اور مسلمانوں کا کوئی نفاذ نہیں تھا اسے انگریزوں نے لڑاؤ اور حکومت کرو کی پالیسی کے تحت پیدا کیا اور پاکستان قائم کیا۔ جسے ختم کر دینا چاہیے۔ انہوں نے تحریک آزادی کی تاریخ لکھنے کے لیے ہسٹری کمشن قائم کیا۔ آر سی موجمدار اس کے سربراہ بنائے گئے۔ لیکن موجمدار کے تیار کردہ مسودے میں کانگریس کے مذکورہ نظریے کی عکاسی نہیں ہوتی تھی۔ چنانچہ انہیں ہٹا کر ڈاکٹر تاراچند کو اس کا سربراہ بنایا گیا اور انہوں نے کانگرس کی فکر کے مطابق تحریک آزادی کی تاریخ رقم کی۔ آر سی موجمدار اور تاراچند دونوں کی ترتیب دی ہوئی History of Freedom Movement شائع ہوئیں اور دونوں کا نکتہ نظر مختلف ہے۔ تاریخ نویسی نظریات اور مفادات کے تابع ہو گئی ہے۔

پاکستان میں قیام کے بعد اسٹبلیشمنٹ کو، جاگیردار حکمرانوں کو، فوجی جرنیلوں کو اور اینگلو امریکی سامراج کو فوری طور پر نظریہ پاکستان کی ضرورت پڑ گئی۔ اینگلو امریکی سامراج کیمونزم کی حصار بندی کے لیے مذہب کا سہارا لینا چاہتا تھا۔ اسٹبلیشمنٹ اور حکمران صوبوں کو بالخصوص مشرقی پاکستان کو حقوق سے محروم رکھ کر اپنی بالادستی برقرار رکھنا چاہتے تھے اور اس کے لیے عوام الناس کو ان کے معاشی اور سماجی حقوق سے بھی محروم رکھنا چاہتے تھے۔ اس لیے ایک ''نظریہ پاکستان'' گھڑا گیا اور جغرافیائی سرحدوں کی

بجائے نظریاتی سرحدوں کی باتیں کی گئیں۔ پاکستان کو نظریاتی ریاست اور اسلامی نظام کی تجربہ گاہ قرار دیا گیا۔ جس کا ''تصور علامہ اقبال نے پیش کیا اور قائداعظم نے اس خواب کی تعبیر کی''۔ اس حوالے سے تاریخ کی تشکیل نو Reconstruction کی گئی جسے نہ صرف سلیبس کا حصہ بنایا گیا بلکہ سرکاری سرپرستی میں دانشوروں نے میڈیا، اخبارات ورسائل اور کتابوں کے ذریعے اس کی ترویج کی۔ اس تاریخ نویسی کو معروف مورخ کے۔ کے۔ عزیز نے Murder of History سے تعبیر کیا۔ وہ مذہبی قوتیں جو قیام پاکستان کی شدید مخالف رہی تھیں وہ نظریہ پاکستان کی سب سے بڑی علمبردار بن گئیں۔ سرکاری موقف اور عقیدے سے ہٹ کر معروضی اور سائنسی بنیاد پر تاریخ نویسی کے علمبردار زاہد چوہدری نے جب تاریخ سے پردہ ہٹایا تو معلوم ہوا کہ نہ تو علامہ اقبال نے کوئی تصور پاکستان پیش کیا تھا اور نہ ہی یہ ملک کسی مذہبی تحریک کے نتیجے میں وجود میں آیا تھا۔ زاہد چوہدری نے جن کے ساتھ راقم کو کام کرنے کا شرف حاصل رہا، معروضی اور سائنسی بنیادوں پر تاریخ نویسی کے نتیجے میں بارہ جلدیں پاکستان کی سیاسی تاریخ پر اور چار جلدیں مسلمانوں کی سیاسی تاریخ پر پیش کی ہیں اور زاہد صاحب کی اس تاریخ نویسی کو آگے بڑھاتے ہوئے مزید کام جاری ہے جو آئندہ جلد پیش کیا جائے گا۔

پاکستان میں مارکسی اور سیکولر تاریخ نویسی میں جو نام سرفہرست ہیں ان میں سبط حسن، عبداللہ ملک، ڈاکٹر مہدی حسن، ڈاکٹر جعفر احمد، ڈاکٹر مبشر حسن، قاضی جاوید، ڈاکٹر سعید شفقت اور ڈاکٹر مبارک علی کسی تعارف کے محتاج نہیں ہیں۔ انہوں نے پاکستان کی اسٹبلشمنٹ اور عقیدہ کے بنیاد پر تاریخ نویسی کے برعکس تاریخ کو پیش کیا جو قابل تحسین ہے۔

20ویں صدی اور بالخصوص جنگ عظیم دوم کے بعد سرد جنگ کے دور سے دنیا میں تاریخ نویسی نظریات اور مفادات کے ساتھ نتھی ہوگئی ہے۔ ایک جانب عالمی سامراج اور ان کے گماشتہ حکمران طبقوں کے مفادات اور ان کی ترویج کرنے والے نظریات کے تحت تاریخ نویسی کا سلسلہ شروع ہوا جواب تک جاری ہے۔ اس کے لیے تمام سرکاری وغیر سرکاری وسائل، میڈیا اور دانشوروں کی بہت بڑی کھیپ تیار رہتی ہے۔ دوسری جانب سامراج اور اس کے گماشتہ حکمران طبقوں سے نجات حاصل کرنے کے خواہاں عوام الناس ہیں جن کے مفاد اور نظریئے کی ترویج کے حوالے سے تاریخ لکھی تو جاری ہے جو معروضیت اور سائنسی فکر پر مبنی ہے۔ لیکن اس کی آواز نقار خانے میں طوطی کی مانند ہے۔

1991ء میں سوویت یونین کے زوال سے پہلے یہ دوسرا یا متبادل تاریخ نویسی کا ماڈل زیادہ رائج تھا۔ ماسکو اور پیکنگ کے اشاعت گھروں کے علاوہ تیسری دنیا سے بھی خاصا لٹریچر شائع ہوتا تھا۔ کمیونسٹ بلاک کے زوال کے بعد متبادل تاریخ نویسی انفرادی حیثیت میں رہ گئی ہے اور اس کے مختلف رجحانات ہیں۔ یورپ اور امریکہ میں بہت کچھ لکھا گیا اور لکھا جا رہا ہے۔ ان میں جو چند قابل ذکر نام ہیں ان میں کرس ہرمن (Harman Chris)، ایرک ہوبزبام (Eric Hobsbam)، ایڈورڈ

سعید(Edward Saeed,)، اقبال احمد(Eqbal Ahmed) اور ھاورڈ زن (Hawond Zirn) شامل ہیں۔ انہوں نے سامراجی مفادات کے فروغ کے لیے لکھی جانے والی تاریخ کو رد کرتے ہوئے سامراج مخالف عوام الناس کے حوالے سے تاریخ اور ثقافت کے موضوعات پر جرأت کے ساتھ لکھا ہے۔ کرس ہرمن نے A people's history of theworld میں اور ھاورڈ زن نے A People's History of Aermica میں حکمرانوں کے بجائے عوام کی تاریخ پیش کی ہے ا۔ انہوں نے تہذیبوں کی تاریخ میں طبقاتی کشمکش کو اجاگر کیا ہے۔

1991ء میں سرد جنگ کے خاتمے سوویت زوال اور چین کے مارکیٹ اکانومی میں داخل ہونے کے بعد جو یک قطبی دنیا Uni-Polar World وجود میں آئی اس میں سامراجی مفادات کی تاریخ نویسی کے نت نئے ماڈل سامنے آئے۔ جاپانی نژاد امریکی مصنف اور سٹیٹ ڈپارٹمنٹ کے مشیر فرانسس فوکویاما Farnics Fucuyama کی 1992ء میں کتاب شائع ہوئی The End of History and the Last Man

اس نے لکھا کہ ''ہم صرف سرد جنگ کا خاتمہ ہی نہیں دیکھ رہے اور نہ ھی یہ بعد از جنگ تاریخ کا کوئی دور ہے بلکہ یہاں تاریخ ہی اپنے انجام کو پہنچ گئی ہے۔ یہ بنی نوع انسان کے نظریاتی ارتقاء کا نقطہء اختتام ہے۔ یہاں مغرب کی لبرل ڈیموکریسی انسانی حکومت کی آخری شکل کے طور پر عالمگیر حقیقت کا درجہ حاصل کر لے گی۔''

اسی طرح ایک اور جاپانی نژاد ماہر معاشیات کینیچی اوہمائی Kenichi Ohmae کی کتاب 1990ء میں شائع ہوئی The Borderless World۔ اس میں امریکہ کے New World Order اور Global Village یا گلوبلائزیشن کے تصور کو پروان چڑھا دیا گیا تھا۔ ایک اور کتاب Anthony Gidden جسے ٹونی بلیئر کا گرو سمجھا جاتا تھا، کی 1998ء میں شائع ہوئی The Third Way۔ اس میں بظاہر سوشل ڈیموکریسی کی تجدید کی بات کی گئی ہے لیکن یہ کتاب Neo Labour کی بنیاد بنی جنہوں نے برطانوی عوام کو حاصل سوشل ویلفیئر کی سہولتیں بھی چھین لیں اور عراق کی غیر قانونی، غیر اخلاقی اور غیر انسانی جنگ میں شمولیت اختیار کی۔

لیکن سرد جنگ کے بعد جو سب سے اہم کتاب سامنے آئی وہ Samuel Huntingtion کی The Clash of Civilization and the Making of World Order یہ بھی فوکویاما کی طرح امریکی انتظامیہ کے ایک نظریہ ساز (Ideologue) اور سابق قومی سلامتی کے مشیر برزنسکی کے ساتھ کام کرتے رہے ہیں۔ اس کتاب میں یکا یک وہ مسلمان جن کو سرد جنگ کے دوران امریکہ نے کمیونسٹ بلاک کے گرد حصار قائم کرنے اور پھر افغان جہاد کے دوران مجاہدین کے خطابات دیئے تھے، مغربی تہذیب کے لیے بہت بڑا خطرہ قرار دے دیئے گئے۔ اور اس میں امریکہ اور مغرب کو دوسری

تہذیبوں بالخصوص اسلام اور چین کے خلاف نبرد آزما ہونے کی ترغیب دی گئی ہے کہ اس کے خیال میں معاشروں کی ایک تہذیب سے دوسری تہذیب میں ڈھل جانے کی کوششیں ناکام ہو چکی ہیں۔ تہذیبیں اپنے اپنے مراکز کے گرد مجتمع ہو جائیں گی اور ان کے مابین Local level fault line wars ہوں گی۔ بالخصوص مسلمانوں اور غیر مسلمانوں کے درمیان۔

ان سامراجی مفادات کی ترجمان نظریات کی کتابوں پر اس مختصر مضمون میں بحث نہیں ہو سکتی لیکن صرف یہ سوال اُٹھایا جا سکتا ہے۔ کہ وہ کونسی تہذیبی یگانگت ہے جس کے تحت امریکہ، سعودی عرب اور خلیج کی ریاستوں کو تحفظ دے رہا ہے۔ اور اس کثیر مقدار میں فوج خلیج میں بالخصوص سعودی عرب میں مقیم ہے۔ اسی طرح سوال یہ ہے کہ وہ کونسا تہذیبی ٹکراؤ ہے جس کے ہوتے ہوئے عراق پر حملے کے خلاف یورپ اور امریکہ میں لاکھوں گورے مرد عورتیں احتجاج کرتے ہوئے Millions March کرنے سڑکوں پر نکل آتے تھے اور اب بھی نکل آتے ہیں۔

یورپ اور امریکہ میں لبرل ازم کے حوالے سے تاریخ نویسی کا ایک اور رجحان بھی سامنے آیا ہے جو مارکسی یا جدلیاتی تو نہیں ہے مگر وہ بنیادی طور پر مذہبی دقیانوسیت اور اس سے پھوٹنے والے سماجی و معاشرتی رویوں کی نفی کرتا ہے اور جدید سائنسی تصورات پیش کرتا ہے۔ اس رجحان کو مذکورہ سامراجی تاریخ نویسی سے علیحدہ رکھ کر دیکھنا چاہیے۔ ان میں قابل ذکر نام کیرن آرم سٹرانگ (Caren Amstrong) کا ہے۔ جس کی تحریروں کو پاکستان میں بھی قبولیت حاصل ہوئی ہے۔ اس کے علاوہ فرانسیسی دانشور مائیکل فوکو (Michacl Faucault) کی انسانی نفسیات اور سماجی ارتقا کے حوالے سے کتابیں ہیں، ایک هارٹ ٹول (Echhkart Tolle) کی جملہ کتابوں میں بالخصوص The New Earth قابل ذکر ہے۔ رچرڈ ڈاکنز (Richard Douchris) کی کتابیں The God Delusion اور The Selfish Gene اہم کتابیں ہیں۔ ان لبرل مصنفین کا صرف ایک مسئلہ ہے کہ وہ انسانی ارتقا کی تاریخ میں طبقاتی کشمکش کے پہلو کو نظر انداز کر دیتے ہیں جو کہ کرس ہرمن اور هاورڈ زن عوامی تاریخ لکھتے ہوئے نہیں کرتے بلکہ ان کی اساس ہی طبقاتی کشمکش ہے۔

آخر میں هاورڈ زن کے چند ایک اقتباسات پیش کروں گا جس سے تاریخ نویسی کے عوامی نظریئے کی عکاسی ہوتی ہے۔ زن لکھتا ہے

''اختلاف رائے حب الوطنی کی معراج ہے''

''امریکوں کو یہ پڑھایا جاتا ہے کہ وہ ایک مہذب اور انسان دوست قوم ہیں لیکن اکثر اوقات امریکہ کی کارروائیاں غیر مہذب اور غیر انسانی ہوتی ہیں۔''

''آج کے امریکہ میں میثاق آزادی محض سکول کے کمروں کی دیواروں پر آویزاں ہے جبکہ اس کی خارجہ پالیسی میکیاولی کے تابع ہے۔''

''چیلنج موجود ہے۔ دوسری جانب مضبوط قوتیں یعنی دولت، سیاسی طاقت اور میڈیا کا پیداکردہ ہے تو ہماری جانب دنیا بھر کے عوام الناس اور سچائی ہے جو دولت اور ہتھیاروں سے زیادہ طاقتور ہے۔ سچائی میں خود ایک بڑی طاقت ہوتی ہے۔ فن کی ایک اپنی طاقت ہوتی ہے۔ پرانا سبق ہے کہ جو کچھ ہم کرتے ہیں اہم ہوتا ہے۔ اس کی تعبیر دراصل امریکہ اور دنیا بھر کے عوام کی جدوجہد میں مضمر ہے۔ ایک نظم ایک تحریک کو جنم دے سکتی ہے۔ ایک پمفلٹ انقلاب کے لیے چنگاری کا کام دے سکتا ہے۔ سول نافرمانی عوام کو ابھار سکتی ہے۔ اور ہمیں سوچنے پر مجبور کر سکتی ہے۔ کہ ہم ایک دوسرے کے ساتھ جڑ جائیں اور اس عمل میں شامل ہو جائیں اور ہم آواز ہو کر کھڑے ہو جائیں تو ہم ایک ایسی طاقت بن سکتے ہیں جسے کوئی حکومت نہیں دبا سکتی۔ ہم ایک خوبصورت ملک میں رہتے ہیں۔ لیکن وہ لوگ جو انسانی زندگی آزادی اور انصاف کا احترام نہیں کرتے، اس ملک پر قابض ہو گئے ہیں۔ اب یہ ہم پر ہے کہ ہم اس پر قبضہ کریں۔''

''برے وقت میں مایوس ہو جانا محض ایک رومانوی احمق پن نہیں ہے۔ یہ اس حقیقت پر مبنی ہے کہ انسانی تاریخ نہ صرف ظلم و جبر کی تاریخ ہے بلکہ ہمدردی، ایثار، جرأت اور عنایت کی بھی تاریخ ہے۔ ہماری زندگی کا دارومدار اس بات پر ہے کہ ہم اس پیچیدہ تاریخ میں کس چیز کی اہمیت کا انتخاب کرتے ہیں۔ اگر ہم صرف بدترین کی طرف دیکھتے رہیں گے تو اس سے ہماری کچھ کر گزرنے کی صلاحیت تباہ ہو جائے گی۔ اگر ہم ایسے زمان و مکان کو یاد کریں۔ اور ایسے بہت ہیں کہ جب عوام نے شاندار کردار ادا کیا، تو اس سے ہمیں عمل کے لیے توانائی ملتی ہے۔ اور کم از کم یہ امکان پیدا ہو جاتا ہے کہ عالمی گردش کا رخ مختلف سمت میں موڑ سکیں۔

''اور اگر ہم واقعی عمل کریں، خواہ چھوٹی سطح پر ہی کریں، تو ہمیں کسی یوٹو پیائی عظیم مستقبل کا انتظار نہیں کرنا پڑے گا۔ مستقبل دراصل حال کے لمحوں کا لامتناہی تسلسل ہے۔ اور آج کے دور میں اس طرح زندہ رہنا کہ جس طرح انسانوں کو زندہ رہنا چاہیے یعنی جو بہت برا ہمارے گردونواح میں ہو رہا ہے اسے رد کرتے رہیں، تو یہ بجائے خود ایک عظیم کامیابی ہے۔''

تخلیقی تحریر کی تاریخ کا ماحصل

ڈی۔جی۔مائرز   انگریزی سے ترجمہ: مبشر احمد میر

(یہ مضمون اے۔ڈبلیو۔پی۔کرانیکل AWP Chronicle شمارہ ۲۶ (فروری ۱۹۹۴ء)
میں شائع ہوا۔ادارہ)

ادبی متن کا مطالعہ کرنے کے دو نمایاں طریقے ہیں۔ پہلا طریق تاریخ، معاشیات، زبان، لاشعور۔نظریے، جنس، نسل اور طبقات جیسی غیر شخصی قوتوں کا طے کردہ ہے؛ جب کہ دوسرے طریق کا تعین انفرادی انسانی ذہن کرتا ہے۔ پہلے طریقے پر سکالر عمل پیرا ہوتے ہیں؛ دوسرے کو مصنفین اپناتے ہیں۔ ہر دو کے مابین فرق یہ ہے کہ مصنف مشاہدے کی لچک (جس میں ماحول سے جدا ہونے؛ توجہ منتقل کرنے اور امکانات کا تصور کرنے کی صلاحیتیں شامل ہیں) پر انحصار کرتا ہے۔ اس کے برعکس سکالر ایک معین طریق کار کی پیروی کرتا ہے۔ مصنف کے نزدیک متن کسی تخلیقی ذہن کی سوچوں سے انتخاب کا عکاس ہوتا ہے جب کہ سکالر کے مطابق یہ کسی معین توضیح کے جواز کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔

عصر حاضر کی تخلیقی تحریر، توضیحی مواد کے بجائے ادب کو تخلیقی سرگرمی کی حیثیت سے برتنے کی تاریخی مساعی ہے جس کی جڑیں ماضی میں انیسویں صدی کے اواخر تک پھیلی ہوئی ہیں جب اس دور کے نسبتاً نئے علم جسے اس دور میں فلالوجی کا نام دیا گیا نے مطالعہ ادب کا سائنسی طریق متعارف کرایا جس میں ادبی ضابطے میں موجود مواد کو معین مشاہدے، تحقیق کی تصدیق، نتائج کو یقینی بنانے اور اغلاط کا اخراج کرنے کے ذریعے حاصل شدہ معلومات کا ملخص کرتے ہوئے اسے ضابطے میں لایا جاتا۔ فلالوجسٹ کسی ادب پارے کے بارے میں معین طور پر کچھ نہ کہہ سکتے تو اِس کا ذکر کرنے سے گریز کرتے؛ جیسا کہ ان کے ایک طالب علم کے مشاہدے سے پتہ چلتا ہے جس نے چاسر Choucer کے بارے میں ہونے والے

سیمینار کا ذکر کرتے ہوئے بیان کیا: ''مجھے یاد نہیں پڑتا کہ اس سیمینار میں جاسر کے اسلوب کے علاوہ اس کی شاعری کا کوئی خاص ذکر کیا گیا ہو۔''

تخلیقی تحریر کی شروعات اس نظریے سے ہوئی کہ شاعری کے بارے میں (بیان کی گئی باتوں کے علاوہ) کچھ اور بھی کہا جا سکتا ہے۔ چنانچہ اپنے آغاز کے لیے یہ فلالوجی کے علمی رویے کے ردِ عمل میں جنم لینے والے اظہارِ عداوت کی مرہونِ منت ہے۔ یاد رہے کہ تاریخی سے کہیں بڑھ کر منطقی پہلو سے تخلیقی تحریر کو ہمیشہ ادبی علمیت کا مخالف گردانا گیا ہے۔ نوبت ایں جا رسید کہ عصرِ حاضر پر تخصص حاصل کرنے والے سکالرز کا رویہ (ایلن ٹیٹ Allen Tati کے مطابق) یہی محسوس ہوتا ہے کہ کوئی فرد مزید ادب لکھنے پر آمادہ نہیں؛ جمالیات کے نظریے سے بدگمانی بالعموم اس نتیجے کی محرک ہوتی ہے۔ نشاۃ الثانیہ کے سکالر سٹیفن گرین بلاٹ Stephen Greenblatt کے الفاظ میں اس میں فن پارے کی مناجات کو منتقل کرتے ہوئے گمراہ کن جذباتیت پائی جاتی ہے۔ جیسا کہ ڈبلیو۔ بی۔ سٹنفورڈ W.B.Stanford نے ''حریفانِ نظم'' Enemies of Poetry میں نشان دہی کی ہے کہ اکثر سکالرز ادب کو اپنی دلچسپی کے کسی موضوع کا ذیلی جزو سمجھتے ہوئے اس کی جانب متوجہ ہوتے ہیں۔۔ ادبی علمیت کا رجحان یہی ہے کہ مطالعہ اور فن کارانہ تخلیق میں نیز توضیح اور تنقید کے مابین تفریق کی جائے۔ ان کو اک دوجے سے جدا کر کے کوئی طرقِ کار وضع کرنا تو ممکن ہے لیکن حتمی نتیجے تک پہنچنا ناممکن ہے کیونکہ حتمی نتیجے پر پہنچنے کے عمل میں ذہن کسی شے کا بطور کُل مشاہدہ کرتا ہے جب کہ طریق کار اس مشاہدے کو متعلقہ اور قابلِ ترتیب تفصیلات تک محدود کرنے کے لیے وضع کیا جاتا ہے۔

تخلیقی تحریر ۱۸۸۰ء اور ۱۹۴۰ء کے مابین چھ دہائیوں کے دوران ادب کے اکیڈمک مطالعہ کی لہر کے ردِ عمل میں اس کی پیدا کردہ خلیج کو پاٹنے کے لیے سامنے آئی۔ مختلف دبستانوں میں یہ ردِ عمل بظاہر مختلف ہونے کے باوجود بنیادی طور پر اس کے روپ میں یکسانیت پائی جاتی تھی۔ تخلیقی تحریر ادب کو کسی دوسرے مضمون کا ضمیمہ قرار دینے کی بجائے اسے ایک مکمل موضوع سمجھتی ہے۔ وہ ادب کو علمی دستاویزات کا پلندہ نہیں سمجھتی بل کہ ایسا جیتا جاگتا تجربہ قرار دیتی جس میں زندگی کی حرارت موجود ہو۔ اس طرح اس نے ان تعلیمات سے اختلاف کرنے والے ہر دبستان کے تصوراتِ ادب کو للکارا۔ تاریخی اعتبار سے ہر اس مساعی کو تخلیقی تحریر کہا جا سکتا ہے جس نے ادب کے متن اور اس کے فعل میں ارتباط پیدا کرتے ہوئے نقدِ ادب کیا۔

عصرِ حاضر کی نسبت آغاز کی تخلیقی تحریر، ادبی تنقید اور انگلش مضمون نگاری میں زیادہ اشتراک پایا جاتا تھا۔ یہ تینوں ادبی معیارات کے خلاف جدوجہد میں ایک دوسرے کے معاون تھے۔ درحقیقت تخلیقی تحریر نے ۱۸۸۰ء میں ہارورڈ Harward میں انگلش مضمون نگاری کی تدریس کے آغاز سے جنم لیا اور ۱۹۳۰ء میں آئی وا Iowa میں اس وقت بلوغت کو پہنچی جب اسے گریجویٹ سکول آف کرٹسزم کے نصاب

میں شامل کیا گیا۔ ہر دو یونی ورسٹیوں میں بنیادی مقصد ادب کی تفہیم اور اس کے استعمال میں انسلاکِ نو پیدا کرنے کے نظریے کو بروئے کار لاتے ہوئے ادب کی ایک مکمل عمل کی حیثیت سے بحالی تھا۔ ہارورڈ یونی ورسٹی کے شعبہ مضمون نگاری کے سینئر رکن بیرٹ وینڈل Barrett Wendell کے مطابق، ''اگر ہمارے ہاں (منصوبے کے مطابق) سب کچھ صحیح ہوا تو مطالعہ ادب کا منتہا...... اِس (یعنی ادب) کی تخلیق ہوگا۔'' آئی وا میں میں تخلیقی ادب کے بانی اس امر پر متفق ہیں کہ اگر ہم ادب کو بطورِ کُل سمجھنا چاہتے ہیں تو ''ہمیں اس کا اندر سے مطالعہ کرنا ہوگا۔ اور حتیٰ الامکان تخلیق کار کی آنکھ سے اس کا مشاہدہ کرنا ہوگا۔''

اس کے برعکس فلسفیانہ علمیت کا مطمع نظر عالمانہ مہارت کا حصول تھا۔ ہر اس فرد سے جو سکالر بننے کا متمنی ہوتا یہ توقع کی جاتی کہ وہ سائنسی انداز میں موضوع کا باہر سے مطالعہ کرے۔ تخلیقی نکتہ نظر سے ادب کو پرکھنے کو غیر منظم اور سطحی قرار دیتے ہوئے اس کی ہنسی اُڑائی جاتی۔ اس طرح اُنیسویں صدی کے اختتامی اور بیسویں صدی کے ابتدائی برسوں میں ادبی علمیت کے پیشہ وارانہ رویے سے جزواً اپنی راہیں جدا کرتے ہوئے تخلیقی تحریر منظرِ عام پر آئی۔ تاہم آگے چل کر ۱۹۶۰ء کی دہائی میں تخلیقی تحریر بھی پیشہ وارانہ ہو گئی۔ اس وقت تک یہ پیشہ وارنہ علمیت سے علاحدہ اپنی حیثیت تسلیم کروا چکی تھی۔ اب اداروں میں مصنفین کو ان کی تحریرات کی بنا پر مشاہرہ دیا جاتا ہے اور انھی کی بنا پر ان کی ترقی ہوتی ہے۔ اسی سے انھیں سنجیدہ تحقیق کرنے والوں کے مساوی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ تاہم اس کے باوجود تا حال اپنے کام کو قانونی حیثیت دلوانے کی خاطر ادارہ جاتی نکتہ نظر سے باریک بینی پر مبنی طریق کار وضع کرنے میں جو انھیں دوسروں سے نمایاں کرے وہ دوسرے شعبوں سے کہیں پیچھے ہیں۔ اگرچہ فن پڑھانے والے کی بطور مصنف شناخت لازم ہے لیکن اپنی ادبی تخلیق شائع کرانے کے لیے مطالعہ ادب کو ضروری نہیں سمجھا جاتا۔

نتیجتاً مصنفین کی مشاورتی ورکشاپس کی پیشہ واریت پر اعتراضات کرتے ہوئے ایک اہم نکتہ نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ علمی پیشہ واریت نے عصری ادب پر اثرات (ضروری نہیں کہ یہ اثرات مثبت ہوں) مرتب کیے ہیں۔ جیسا کہ جوزف اپسٹین Joseph Epstein ڈینا گائیوا Dana Gioia بروس بیور Bruce Bawer گرگ کازما Greg Kazmz اور آر۔ ایس۔ گاین R. S. Gwynn جیسے ناقدین متفق ہیں۔ تاہم یہ تصویر کا ایک پہلو ہے جو دوسرے پہلو کو نظر انداز کرنے کے نتیجے میں آدھا سچ ہی سمجھا جائے گا۔ تخلیقی تحریر کی تاریخ سے یہی پتہ چلتا ہے جب تک پیشہ واریت کو اپنے لیے لکھنے کی بجائے برائے اشاعت سمجھا جاتا ہے اور جب تک رسائل میں شائع ہونے کی خاطر لکھتے چلے جانے کے بجائے اپنے اظہار کے لیے ہیئت تلاش نہیں کی جاتی اس وقت تک تخلیقی ادب ہی پیشہ واریت کا صحیح متبادل ہے۔ تخلیقی تحریر کی مسلسل موجودگی کا ایک سبب یہی ہے کہ اس نے جزواً پیشہ واریت کو اختیار کر لیا ہے۔ تخلیقی تحریر خود اپنی تصحیح کرنے اور مطالعہ ادب کی تکمیل ہر دو کا اعلان کرتی

ہے۔ یہی وہ نکتہ ہے جسے تخلیقی تحریر کے معترضین (بل کہ اس کا دفاع کرنے والے بھی) نظر انداز کر دیتے ہیں۔

اس نوع کا دعویٰ ادبی اور تدریسی کلچر میں اور کہیں نظر نہیں آتا۔ تخلیقی تحریر کے اس اصل شرکا (انگلش مضمون نگاری اور تنقید) نے تخصص کی راہ اپنائی۔ مضمون نگاری نے عملی زندگی کے مخصوص موضوعات کی جانب توجہ کی جب کہ تنقید نے تھیوری کا رخ کیا۔ تخلیقی تحریر نے اس نوع کی یک جہتی کاوش کی بجائے مطالعے اور عمل کے لیے: ادب کو سمجھنے اور برتنے کی خاطر کسی نتیجے تک پہنچنے کی مہم میں جتی رہی۔ اس مہم میں اس کا لائحہ عمل ہمیشہ مقصد سے مطابقت نہیں رکھتا؛ یہاں تک کہ بسا اوقات مہم کی نوعیت پر بھی پورا نہیں اُترتا۔ اس کے حمایت کرنے والے اپنے عمل کی تائید میں متون بالخصوص ایسے متون جو گزشتہ چند برسوں سے پرانے ہوں کے مطالعے سے گریز کا فخریہ اعتراف کرتے ہیں۔ تاہم تخلیقی ادب کے اساسی نظریے کو نظر انداز کرنے کے باوجود اسے بالکل ترک نہیں کیا گیا کیونکہ تخلیقی ادب میں مطالعہ ادب اور عملِ تخلیق باہم مربوط ہوتے ہیں۔ ادبی کلچر میں اس ارتباط کی اہمیت اس وقت تک باقی رہے گی جب تک ادبی علمیت اسے پارہ پارہ نہیں کر دیتی۔

عصرِ حاضر کی یونی ورسٹیوں کے شعبہ انگلش میں بالعموم طلبا کا ایک گروپ متن کے مطالعہ میں مصروف ہوتا ہے جب کہ دوسرے گروپ سے متن کی تحریر کے عمل پر گفتگو ہو رہی ہوتی ہے۔ اس منقسمانہ تدریس کے نتیجے میں طلبا کے ذہن میں اُبھرنے والی تصویر ادھوری اور ناقص ہوتی ہے۔ معانی اور قدر و قیمت کے دسترس میں ہونے کے طلسماتی مفروضے پر ایمان لاتے ہوئے بلا جد و جہد حاصل کرنے اور عمل کیے بنا قبول کرنے کے نتیجے میں مفعولیت پیدا ہوتی ہے۔ شعبہ ادب کی کلاسز میں نفسِ موضوع پر گفتگو کی جاتی ہے لیکن نفسِ موضوع کی تشکیل کو بہت کم توجہ کا مستحق سمجھا جاتا ہے جس کے نتیجے میں طلبا کو از خود نفسِ مضمون سمجھنے میں دشواریوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اکثر اساتذہ ادب بھی اس امر سے واقف ہیں کہ طلبا کے آزادانہ نکتہ نظر اختیار کرنے کو بھلا جتنی گرم جوشی سے سراہا جائے وہ بالآخر اپنے اساتذہ کے نظریات ہی دہراتے ہیں۔ اگرچہ اس میں ان کی کوئی خطا نہیں بل کہ مطالعہ ادب کا طریق ہی ایسا ہے جس میں کسی چیز کو بامعنی بنانے کی مساعی سے گریز کرتے ہوئے معانی چسپاں کرتے ہوئے ان کی درجہ بندی کی جاتی ہے۔

اس خلیج کو پاٹنے میں عصری ادبی علمیت کا کردار انیسویں صدی کی فلالوجی سے مختلف ہے۔ یہ علمیت دراصل توضیحی ہے لیکن یہ توضیح متن کی وضاحت نہیں بل کہ ایسے اعتقادات ہیں جن کے نتیجے میں متن کا جزوی مطالعہ اس طرح کیا جاتا ہے کہ اسے مہذب بناتے ہوئے اس کی ستائش کی جا سکے۔ اس توضیحیت کا مطمع نظر متن کا حقیقت پسندانہ ہمہ جہت تجزیہ کرنا نہیں؛ میدانِ عمل میں اس کا رویہ فلسفیانہ ہونے کے بجائے شائستگی پر مبنی ہوتا ہے۔ اس کی بدترین صورت اس وقت سامنے آتی ہے جب کسی ہم عصر

سکالر کو نظریاتی شائستگی کی عدم موجودگی کی بنا پر؛ اپنے بارے میں جذباتی نہ ہونے کی بنا پر؛ متروک ہونے کی بنا پر؛ واضح نہ ہونے کی بنا پر؛ مقتدر قوتوں کی معاونت کرنے کی بنا پر یا روایت سے ناطہ توڑنے کی بنا پر مطعون کیا جاتا ہے؛ حالانکہ حقیقت کو سمجھنے کے لیے کبھی ان سب کی مدد بھی درکار ہوتی ہے۔

توضیحیت کا مقصد ایک معین طریقِ کار پر عمل کرنا ہے۔ ادبی سکالر کے سامنے اولین سوال یہی ہوتا ہے کہ اُسے کس طریق کو اپنانا ہے؟ اس کے نزدیک یہ سوال؛...... (یہ متن کیا اثرات مرتب کرنا چاہتا ہے؟ کن ذرائع سے؟ کیا میں یہ کر سکتا ہوں؟ آیا یہ کیے جانے کے قابل ہے؟) جیسے سوالات کی نسبت زیادہ اہم ہے۔ ان سوالات کے جواب دینے کا کوئی لگا بندھا طریق نھیں۔ مختلف متون کی تفہیم کے لیے یہ جواب مختلف ہوں گے؛ جو تجزیے کی لچک کا تقاضا کرتے ہیں۔ اس امر سے صرفِ نظر کرنا دشوار ہے کہ عصرِ حاضر کے ادبی سکالرز اپنے طریقِ کار کے امکانات اور اختراعی صلاحیتوں کا مظاہرہ کرتے ہوئے ادبی متن کا ادراک کرنے کی بجائے ردِ تشکیلیت، تاریخیت، نفسیاتی تجزیت، مارکسیت، تانیثیت اور غالباً خود نمائیت میں زیادہ دلچسپی لیتے ہیں۔ وہ ادبی متن میں پائی جانے والی سوچ کو سمجھنے کی نسبت وضاحت کے مشینی طریقِ کار میں زیادہ مگن ہوتے ہیں۔

ادب کے ہر طالب علم سے یہ توقع کرنا کہ متن کو پہلے سے طے شدہ عصبیت کی روشنی میں جانچے کو سیاسی نکتہ نظر سے ردِ عمل قرار دیا جائے گا۔ تاہم ردِ عمل کے اکثر مظاہر کی مانند توضیحیت بھی انسانی فطرت سے گریز کرتے ہوئے خود کو معتدل کر لیتی ہے۔ اس کے نظریاتی شائستگی کے دعویٰ سے قطع نظر در حقیقت یہ نظریاتی معصومیت ہے جسے اس امر کا بھی ادراک نھیں کہ یہ کتنی رجعت پسند ہے۔ اگر دانش وارانہ الجھن سے عہدہ برا ہوتے ہوئے اولین سوال یہ ہو کہ کون سا طریق اختیار کیا جائے تو منطق کی رو سے طریقِ کار کا یہ انتخاب بذاتِ خود ایک دانش ورانہ الجھن ہے کیونکہ کوئی طریق صرف اسی صورت میں منتخب کیا جا سکتا ہے جب اس کی تفہیم کا کوئی طریق مل جائے۔ نتیجتاً یہ ایک ایسی الجھن بن جاتا ہے جس کا طریق پہلے طے ہونا چاہیے اور یہ سلسلہ اسی طرح چلتا چلا جاتا ہے۔

چنانچہ یہ طریق حقیقی مسائل کو حل کرنے کے لیے موزوں اور موثر دکھائی نھیں دیتا۔ بوسنیا میں کیا کرنا چاہیے؟ اگر میرے پاس طاقت ہو تو کیا اکثریت کی رائے کے برعکس اپنے خیالات کو قانوناً نافذ کر دوں؟ اگر میرے مطابق یہ درست ہیں تو کیوں نھیں؟ کیا میں فلاں سے شادی کر لوں؟ اس نوعیت کے سوالات سے عہدہ برا ہونے کے لیے پہلے اپنے نظریات کا تعین کرنا ہوگا۔ (دلچسپ امر یہ ہے کہ اپنے نظریات کا تعین کرنے کے لیے بھی کسی انتخابی نظریے کو منتخب کرنا ہوگا۔ اس طرح انسانی مسائل حل کرنے میں ناکام توجیہیت اپنے عاملین کو ایسی تصوراتی دنیا میں پہنچا دیتی ہے جہاں نام نہاد شارحین مختلف طریق ہائے کار کے مابین مبہم باتیں کرتے رہتے ہیں۔

مطالعہ ادب پر اس کے اثرات کا اندازہ کرنا دشوار نھیں۔ تخلیقی ادب کے بارے میں تجریدیت

کے ردِعمل میں توضیحیت کا جھکاؤ تنگ نظر میکانکی رویے کا انتخاب کرتا ہے۔ متن کو تخلیق کرنے والی معاشرے، وقت، اور زبان کے ڈھانچے میں پائی جانے والی ان دیکھی قوتوں کے پس منظر میں متن کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ چونکہ اس دعوے کو اپنی نفی کیے بنا جھٹلانا ناممکن ہے؛ (آیا یہ دعویٰ بذاتِ خود ان دیکھی قوتوں کی پیداوار ہے؟) اس لیے اسے بطور بدیہی حقیقت تسلیم کیا جاتا ہے۔ عملی توضیحت میں طریق کار کو کسوٹی پر پرکھنے کے بجائے سیدھے سبھاؤ مصدقہ قرار دیتے ہوئے درست قرار دیا جاتا ہے۔ المختصر عصر حاضر کی علمی توضیحیت کے نزدیک اسے پہلے سے تسلیم شدہ نکتہ نظر کی توثیق کے لیے چنیدہ شہادتیں مہیا کرنا ہیں۔

اپنی بہترین مساعی میں علیت متشکک ذہنی رویے کی حوصلہ افزائی کرتی ہے۔ طلبا کی تربیت کی جاتی ہے کہ ظاہر یا سنی سنائی باتوں پر نہ جائیں۔ تحصیل علم سے مراد...... غلط نکتہ نظر کی تصحیح؛ مسلمہ نظریات کی نظر ثانی؛ گھسی پٹی معلومات کو ردی کی ٹوکری کے حوالے کرتے ہوئے...... مفروضات کو کڑے معیار پر جانچنے جسے سائنسی فلسفہ میں منہاجی تخریب Methodological Falsification کے نام سے جانا جاتا ہے کا تصور لاگو کرتا ہے۔ اس کے برعکس عصر حاضر کی علیت جس بنیاد پر استوار ہے اسے منہاجی تصدیق کا اصول کہا جا سکتا ہے۔ ادبی سکالر اسے "توضیح گمان" Hermeneutics of Suspicion کا نام دیتے ہیں اور یہ نام اس پر جچتا بھی ہے۔ عصر حاضر کی علیت تشکیک کے برعکس ذہن میں پائے جانے والے تاثرات کی آبیاری کرتی ہے۔ سکالر ادبی متن کی توضیح کرتے ہوئے اپنے تاثرات کی تصدیق کے ثبوت کی تلاش میں اس (متن) کو تلپٹ کر دیتا ہے (جب کہ اس کے نتیجے میں برآمد ہونے والے) بے ضابطہ مواد کو بالکل نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ موجودہ علیت واحدانی ہوتے ہوئے انتہاپسند رجعتی رویے کی حامل ہے جو ادب سے تخلیقی ارتباط کے لیے مطلوبہ ذہنی شائستگی سے لگا نہیں کھاتا۔

عصر حاضر کے تعلیمی افق پر توضیحی و تجزیاتی نوعیت کا حقیقی متبادل صرف تخلیقی ادب ہے۔ ایسا نہیں کہ یہ نقائص سے مبرا ہے: اس موضوع کے متعدد اساتذہ اس کی جانب کاریگرانہ رویہ رکھتے ہیں: جو ادبی تصورات اور قواعد کو ایسے اوزار سمجھتے ہیں جن کی مدد سے کوئی تحریر گھڑی جا سکتی ہے۔ تاہم یہ خامیاں تخلیقی ادب کی سرشت میں نہیں پائی جاتیں۔ اسی طرح ڈیوڈ ڈولی David Dooley کا نشاندہی کردہ نقص جسے وہ تدریس جمالیات Aesthetic Workshop کا نام دیتا ہے کوئی مستقل مسئلہ نہیں ہے۔ جمالیات کا فیشن بھی (دوسرے فیشنوں کی مانند) ایک دن بدل جائے گا۔ البتہ مطالعہ ادب کو نظر انداز کرنے کا رویہ تخلیقی ادب کے حق میں شدید مضر ثابت ہو سکتا ہے۔

آر۔ وی۔ سیسل R. V. Sassil نے "فکشن کی تخلیق" "Writing Fiction" میں ایسے مطالعے جس کا مقصد تخلیقی تحریر کو پیشہ ورانہ ادبی تربیت اور ادبی علیت ہر دو سے ممیز کرنا ہو کے لیے "بحیثیت مصنف مطالعہ" "Reading as a Wrater" کی اصطلاح متعارف کرائی۔ اچھے مصنفین

کامیاب ادبی تکنیکوں سے بڑھ کر کچھ اور کے متمنی ہوتے ہیں جس کے لیے انھیں ادبی تکنیکوں کے علاوہ ادبی متون کا بھی مطالعہ کرنا ہوگا۔ تاہم انھیں سکالرز کی مانند ادبی متن کے ماخذ تلاش کرنے میں دلچسپی نھیں ہوتی بل کہ ان کی توجہ متن کی تشکیلی عمل پر مرکوز ہوتی ہے کہ کس طرح مختلف اجزا کو باہم مربوط کر کے ایک کُل تشکیل دیا جاتا ہے۔ جس کا مطلب یہی ہے کہ وہ اس نظریے کے قائل ہیں کہ "متن جیسا کہ وہ ہے" کی بجائے غالباً کچھ اور بنایا گیا تھا۔ سیسل اس امر پر زور دیتا ہے کہ کوئی کہانی جس ہیئت میں دستیاب ہے کا سبب یہی ہے کہ کہانی کار نے متعدد امکانات میں سے اس ہیئت کا انتخاب کیا۔" بحثیت مصنف مطالعہ ادب کی بنیاد اس تصور پر استوار ہے کہ تخلیقی ذہن انتخابِ ہیئت میں آزاد ہے۔

گرے سول مورسن Gray Saul Morson نے Common Knowledge کے تازہ شمارے میں تخلیقی آزادی کا ادبی علمیت کی شدت پسندی سے موازنہ کرتے ہوئے اس کے حقیقی مفہوم کو واضح کیا ہے۔ باختن Bakhtan کے نظریات کا ذکر کرتے ہوئے مورسن دلیل دیتا ہے کہ عملِ انسانی کو "جن حالات میں (یہ) ظاہر ہوتا ہے معین قواعد میں بیان نھیں کیا جا سکتا کیونکہ انسان صرف حیاتیات اور سوانح کا حاصل نھیں ہے اور دنیا صرف تحیر کو قبول کرتی ہے۔" عظیم لکھاری کے قلم سے روزمرہ زندگی کے تجربات کو ایک نئے روپ میں ڈھالا جاتا ہے؛ جس سے مراد "کایا کلپ" ہے۔ المختصر ادب مادی حقائق پر تخلیقی فتوحات کی روداد ہے۔

تخلیقیت سے بدظنی معروضی حالات کو بدلنے کی انسانی صلاحیتوں پر شک کرنے کے مترادف ہے اور ادبی علمیت کا عمومی رویہ یہی ہے۔ تاہم اس عذر کو بہانہ بنا کر مطالعہ ادب سے اغماض برتنا تخلیقیت سے بدظنی سے گٹھ جوڑ کرنا ہے۔ اسی (اغماض) کے نتیجے میں تخلیقی تحریر نے ادبی علمیت کے مقابل تہدی سے ڈٹ جانے کی روایت کو ترک کر دیا ہے۔ اپنی زندگی کو بامعنی بنانے کے لیے انسان میں اپنے ماحول سے ماورا ہونے کی تمنا پائی جاتی ہے؛ تخلیقی تحریر براہ راست اس تمنا کو لبھاتی ہے۔ ولیم ہیریسن William Harrison کے تجزیے کے مطابق شاید یہی سبب ہے کہ تخلیقی تحریر امریکا میں ادبی تعلیم کا واحد شعبہ ہے جس میں واقعی ترقی ہوئی ہے۔" کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ سکالرز کو انسان کی ماورا تخلیقی صلاحیتوں پر اعتماد نھیں جب کہ نئی نسل ان صلاحیتوں پر یقین رکھتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ تخلیقی ادب کی کلاسز میں داخلے کے رجحان میں اضافہ ہو رہا ہے۔

والز سٹیگنر Wallace Stegner کا "تدریسِ تحریر سقراطی ہے۔" کہنا کافی نھیں۔ اس بیان سے غالباً ان کی مراد یہ ہے کہ سقراط کی مانند شاگرد کی تخلیق کے جنم کے موقع پر استاد دایہ کا کردار ادا کرتے ہوئے اس کی معاونت کرتا اور تخلیق میں زندگی کے آثار دیکھتا ہے۔ تعلیم کے اس طریقِ کار (اگر اسے طریقِ کار کا نام دینا درست ہے۔) جسے مشاورتی طریقِ کار کا نام بھی دیا جاتا ہے کو تیئیس صدیاں قبل افلاطون Plato نے "ایسے فیض رساں اختلاف رائے جس میں بلا حسد مباحثہ ہو" کے ذریعے متعارف

کرایا تھا۔ بالفاظِ دیگر "تدریسِ تحریر" مکالمے میں شرکت کی دعوت دینے کے ناطے سقراتی ہے جس میں استاد لکھاریوں کو اظہارِ ذات کی بجائے دوسرے اذہان سے مخاطب ہونے کے لیے لکھنے پر آمادہ کرتا ہے۔ تخلیقی تحریر توضیحی نہیں مکالماتی ہے؛ جس کا مقصد کسی ایک نکتہ نظر کی تزئین و آرائش کے نتیجے میں پیدا ہونے والے تصنع کا حصول نہیں بل کہ پر جوش گفتگو کی مانند تمام ذہنی صلاحیتوں کا استعمال کرنا ہے۔

اسی طرح تخلیقی تحریر صرف لکھنے کی مشق نہیں بل کہ مطالعہ ادب کا ایسا عمل ہے جس کی شناخت ادب کو پرکھنے اور متعدد امکانات میں سے انتخاب کرنے کے حوالے سے کی جاتی ہے۔ اس میں مطالعہ اپنی رائے کی توثیق تک محدود رکھنے کی بجائے دوسروں کے نکتہ نظر کو سمجھنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ تخلیقی تحریر کی بہترین کاوش اس امر کی شروعات ہے جسے مائیکل اوکشاٹ Michal Oakeshott نے "بنی نوع انسان کا مکالمہ" Conversation of Mankind قرار دیا ہے۔ نوسکھیے لکھاریوں کو چاہیے کہ ادبی مکالمے کے جاری و ساری عمل میں اپنی آواز شامل کریں۔ ایوانِ ادب میں نئی آوازوں کے داخلے پر پابندی کی صورت میں یہ ایسے عجائب گھر کی مانند ہوگا جس میں بے جان مجسمے سجے ہوں۔ اس کے برعکس پرانی آوازوں کو سننے سے انکار کی صورت میں یہی ایوان ایسا مچھلی بازار بن جائے گا جہاں بیک وقت سب چلا رہے ہوں گے اور کوئی کسی کی نہ سن رہا ہوگا۔ تخلیقی ادب کی تاریخ کے مطالعے سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ اگر اہلِ قلم نے ادب کو قابلِ التفات نہ سمجھا تو کوئی اس کی جانب توجہ نہیں کرے گا؛ ادبی سکالرز سے تو اس کی توقع بھی فضول ہے۔

ن۔م۔راشد کا مذہبی شعور

ڈاکٹر ضیاالحسن

راشد کے خدا اور مذہب کے بارے میں تصورات کو اکثر سطحی نظر سے دیکھا گیا ہے۔ سطحی نظر سے دیکھنے والے بیش تر وہی قاری اور نقاد ہیں جن کے دل و دماغ پر اللہ تعالیٰ مہریں ثبت کر دیتا ہے اور جو خود خدا اور مذہب کو بھی اپنے فرقے، جماعت یا نظریے کی عینک سے دیکھتے ہیں اور جو شئے انھیں اِن کے مطابق نظر نہیں آتی، اُس پر فتوے صادر کر دیتے ہیں۔ ان لوگوں کا اندازِ نظر غیر حقیقی اور غیر تخلیقی ہوتا ہے اور وہ کسی بھی تخلیقی تجربے کی گہرائی تک اترنے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ راشد اور ان سے قبل اقبال نے بھی ایسے لوگوں کو کبھی درخورِ اعتنا نہیں سمجھا اور ان کی رائے، اندازِ نظر اور فتووں کو اہمیت نہیں دی۔ یہ وہی لوگ ہیں جو نبی پاک ﷺ کے عہد مبارک میں اس رویے کی وجہ سے ابوجہل ہو گئے تھے۔ یہ لوگ ہر دور میں ہوتے ہیں اور ہر دور کے نئے رویا کو اسی طرح رد کر دیتے ہیں اور اعتراضات صادر کرتے رہتے ہیں لیکن نئی فکر اور نئی روشنی کی راہ میں مزاحم ہونے کے باوجود اس کا راستہ روکنے سے قاصر رہتے ہیں۔ ہر دور کے راست فکر لوگ ان کی پھیلائی ہوئی غلط فہمیوں کی راست تعبیریں کرتے رہتے ہیں اور آخر کار ان کی سازشوں کا بھانڈا پھوٹ جاتا ہے اور اصل بات سامنے آ جاتی ہے۔ راشد کے سلسلے میں بھی یہی ہوا ہے۔ ان کو بھی بار بار مذہب اور خدا کا باغی قرار دیا گیا ہے لیکن صاحب فہم نقادوں نے ان کی شاعری کے ایسے گوشوں کی درست تعبیر سے اردو شاعری کے قاری کی اصل تک رسائی کو ممکن بنا دیا ہے۔

راشد کی شاعری کے اُس حصے کی جس میں انھوں نے خدا اور مذہب کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے، تفہیم کی راہ میں دو رکاوٹیں ہیں۔ ایک ان کے روایت شکن تصورات اور ان کو بیان کرنے والی غیر روایتی زبان اور دوسرے ان کی آخری رسومات جنھیں ان کے الحاد کے ثبوت کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔

روایت شکن تصورات کا اظہار تو انھوں نے ماورا کے دیباچے میں بہ زبان نثر بھی کیا ہے لیکن شاعری میں جب وہ کہتے ہیں کہ: خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے / خدا اپنے سورج کی چھتری کے نیچے کھڑا کانپتا / خداوند! کیا آج کی رات بھی، تیری پلکوں کی سنگیں چٹانیں نہیں ہٹ سکیں گی / اے عروس عزوجل ——— تو یہ زبان سیدھی زبان سمجھنے والے "علمی قاری"، "ملا" اور "ملا کے تربیت یافتہ نقاد" کے لیے قابل قبول نہیں رہتی۔ جہاں تک دوسری رکاوٹ یعنی ان کی آخری رسومات کا تعلق ہے، وہ کافی بحث طلب مسئلہ ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ آخری رسومات کا کتنا تعلق مذہب اور کتنا تعلق معاشرت سے ہے۔ دوسری بات یہ کہ اس میں راشد کا کتنا عمل دخل تھا اور ان کے لواحقین کا کتنا عمل دخل تھا۔ اس ضمن میں ساقی فاروقی کا بیان قابل توجہ ہے۔ راشد کو Cremate کرنے کے بعد جب سب لوگ شیلا راشد کی والدہ کے گھر جمع ہوئے تو ساقی فاروقی نے شیلا اور شہر یار دونوں سے پوچھا کہ راشد نے کب اور کن حالات میں Cremate ہونے کی وصیت کی۔ وہ اپنے مضمون "حسن کوزہ گر" میں لکھتے ہیں:

"شیلا نے بتایا کہ دو بار انھوں نے اپنی اس خواہش کا اظہار کیا تھا۔ پہلی بار جب شیلا کے والد مسٹر انجلینی کا انتقال ہوا تھا۔ راشد صاحب بھی میت کے ساتھ اسی ساؤتھ لندن کریمیٹوریم میں گئے تھے اور جب لاش تہ خانے کی بھٹی میں جلنے کے لیے نیچے اتر گئی اور سب لوگ ہال سے باہر نکل کر لان کے پاس کھڑے ہو کر باتیں کرنے لگے تو یکایک پتہ چلا کہ راشد لاپتہ ہیں۔ کوئی دس منٹ بعد آئے۔ معلوم ہوا کہ سراغ لگانے اور چھان بین کرنے عمارت کے عقبی حصے میں چلے گئے اور سنتری سے کہہ سن کر سیڑھیاں اتر کر تہہ خانے میں چلے گئے اور اپنی آنکھوں سے لاش کو جلتا ہوا دیکھا اور راستے بھر اپنے اس تجربے کا ذکر کرتے رہے اور کہتے رہے، "میں بھی ایسی ہی صاف موت چاہتا ہوں۔ میں مرنے کے بعد Cremate ہونا چاہتا ہوں۔ مجھے یہ طریقہ بہت اچھا لگا۔" اس واقعے سے ان کے تجسس اور ہر بات کی تہ تک پہنچنے کی تمنا پر گہری روشنی پڑتی ہے۔ پھر شیلا نے بتایا کہ دوسری بار اپنی اس خواہش کا اظہار انھوں نے مرنے سے دو مہینے قبل کیا تھا، جب کھانے کی میز پر وہ دونوں وصیت پر گفت گو کر رہے تھے۔ انھوں نے کہا کہ: مجھے یہ طریقہ بہت پسند ہے اور میں مرنے کے بعد Cremate ہونا چاہتا ہوں۔ پھر شہر یار نے بتایا کہ جب چھے سات مہینے قبل راشد صاحب ان سے ملنے برسلز گئے تھے تو ایک رات کھانے کے بعد کہنے لگے کہ مرنے کے بعد میں Cremate ہونا چاہتا ہوں اور وہ اپنی اس خواہش کے اظہار میں سنجیدہ تھے۔"(۱)

راشد کی سنجیدگی کا اندازہ تو اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اس کی کوئی تحریری وصیت نہیں کی جب کہ وہ مزاجاً ایسے نہ تھے اور جس معاشرے میں رہ رہے تھے، وہاں تحریری وصیت کا رواج ہے اور خاص طور پر اتنے اہم اور متنازعہ مسئلے پر تحریری وصیت نہ کرنا معنی خیز ہے۔ شہر یار کی سنجیدگی کا اندازہ اس

بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ وہ باپ کی آخری رسوم میں ان کی Cremation کے بعد پہنچے۔ شیلا کے مسائل میں اس طرح کی کسی بات کی کوئی خاص اہمیت نہیں تھی۔ اس کے معاشرے میں یہ کوئی غیر معمولی بات نہیں تھی۔ پھر ڈاکٹر محمد فخر الحق نے بجا طور پر سراغ لگایا ہے کہ وہ کنجوس عورت تھی اور چوں کہ Cremation کا خرچ کم تھا، اس لیے اس نے اسی کو ترجیح دی۔ یہاں یہ سوال بھی کھڑا ہے کہ آیا راشد پاکستان میں وفات پاتے تو پھر بھی ایسا ہی ہوتا۔ یقیناً اس کا جواب نفی میں ہے۔ اسی طرح اگر شہریار چاہتے تو اس کو روک کر پاکستانی طریقے سے ان کی آخری رسومات کا انتظام نہیں کر سکتے تھے؟ لیکن انھوں نے اس معاملے میں کسی قسم کی دل چسپی نہیں لی۔ بہ ہر حال اس بات کا راشد کی شاعری کی تفہیم پر بہت منفی اثر مرتب ہوا اور ان کی شاعری کو مذہب و خدا دشمن شاعر کے طور پر دیکھا گیا اور اس کی درست تفہیم ممکن نہ ہو سکی۔ راشد کی Cremation کا بہت سخت ردِ عمل سامنے آیا۔ ماہر القادری نے لکھا:

"پھر اکتوبر ۱۹۷۵ء میں جنگ میں خبر پڑھی کہ ان (راشد) کا انتقال ہو گیا مگر ان کی وصیت پڑھ کر جو اذیت ہوئی، اس کا اظہار لفظوں میں نہیں ہو سکتا۔" (۲)

یاد رہے کہ یہ راشد کی وصیت نہیں تھی بل کہ کھانے کے بعد سرسری گفت گو میں بہ قول شیلا اور شہریار، راشد نے اپنی خواہش کا اظہار کیا تھا۔ ماہر القادری کا اعتراض تو قابل فہم ہے لیکن جیلانی کامران جیسے تخلیقی آدمی نے بھی کچھ ایسا ہی ردِ عمل ظاہر کیا:

"راشد کی وصیت ایک باقاعدہ چناؤ ہے اور اس نے اپنے آپ کو جس رسم کے حوالے کیا، اسے راشد کی شعوری کوشش کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اس امر سے راشد بھی بہ خوبی آگاہ تھے کہ نماز جنازہ کا کیا مفہوم ہے اور فاتحہ خوانی سے کون سی کیفیت وابستہ ہے۔" (۳)

راشد دنیا سے جا چکے ہیں۔ انھیں اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ ان کے بارے میں ماہر القادری، جیلانی کامران یا کسی بھی دوسرے کی کیا رائے ہے۔ انھیں کافر سمجھا جاتا ہے یا مسلمان۔ حتیٰ کہ انھیں اس بات سے بھی کوئی فرق نہیں پڑتا کہ ان کی شاعری کی درست تفہیم ہوتی ہے یا نہیں۔ اس بات سے اردو شاعری کے سنجیدہ اور دیانت دار قاری کو فرق پڑتا ہے اور اس مضمون کا یہی ایک جواز ہے۔ راشد اور اقبال جیسے شاعر جنھوں نے "ملائیت جیسے بدمعاش نظام سے اپنی زندگی میں ٹکر لی اور اس کی فرسودگی اور انسان دشمنی کا برملا اظہار کیا، فتووں کا سامنا کیا اور انھیں درخورِ اعتنا نہیں جانا، موت کے بعد انھیں ایسے کسی بھی فتوے یا ایسی کسی بھی رائے سے کیا فرق پڑتا ہے۔

راشد اپنی جوانی کی عمر میں ایک روایتی مسلمان کی طرح اسلام اور امت مسلمہ سے محبت کرتے رہے ہیں۔ اگر چہ وہ ابتدا ہی سے "ملائیت" کو ناپسند کرتے تھے لیکن مسلمانوں کی ذلت اور غلامی کا درد ان کے دل میں جاگزیں تھا جس کا اندازہ ان کی خاکسار تحریک میں شمولیت سے بھی ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنی پہلی بیوی کے نام متعدد خطوں میں خاکسار تحریک میں شمولیت کے مقاصد کا اظہار کیا ہے۔ وہ سمجھتے تھے کہ

خاکسار تحریک مسلمانوں کو غلامی کی ذلت سے نکالنے میں کام یاب ہوگی۔" یہ احساس کہ اس مردہ قوم کو ایک دردِدل والے انسان نے زندہ کر دیا ہے، نہایت ولولہ انگیز ہے۔ مجھے حیرت ہے کہ تم اپنی قوم کے ساتھ کوئی محبت اور خاکساروں کے ساتھ کوئی ہم دردی ظاہر کرنے پر آمادہ نہیں ہوتیں ورنہ تم یقین جانو کہ یہی تحریک مسلمانوں کو اپنی کھوئی ہوئی دولت دلانے والی ہے۔" (۴)

راشد بعد میں اس تحریک سے مایوس ہو کر اسے چھوڑ گئے لیکن اس سے ان کی اسلام اور مسلمانوں سے محبت کا بہ خوبی اندازہ ہوتا ہے۔ ان کا ابتدائی انداز اپنے اندر بے حد جذباتیت سمیٹے ہوئے لیکن یہ جذباتیت ان کی ذہنی ساخت کو سمجھنے میں معاون ہے۔ اگرچہ انھوں نے اقبال کی طرح مسلمانوں کے عروج کے لیے شاعری نہیں کی لیکن ماورا اور ایران میں اجنبی کی بعض نظموں سے یہ اشارے ضرور ملتے ہیں کہ وہ غلام مسلمان قوم کی سرفرازی کے آرزومند تھے، اس لیے ان کی شاعری کو ایک ملحد کی شاعری سمجھ کر پڑھنے کے بجائے رائج الوقت غلط مذہب کا باغی سمجھ کر پڑھنا چاہیے جو درست مذہب کے تخلیقی عناصر کا قائل تھا۔

راشد کی شاعری میں خدا کا ایک جداگانہ تصور ملتا ہے۔ اس کا سلسلہ کسی حد تک اقبال سے تو ملتا ہے لیکن یہ اقبال سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ اقبال کو خدا پر ایمانِ کامل ہے اور ان کی تمام شاعری کی بنیاد اس ایمانِ کامل پر ہے جب کہ راشد کا خیال یہ ہے کہ ہندوستان کے لوگوں کی غلامی اور ناکامی کی بنیادی وجہ ہی یہی ایمان ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ خدا ویسا نہیں ہے جیسا ملا کی تعلیمات کی وجہ سے اہلِ مشرق سمجھتے ہیں۔ اس نقطے پر وہ اقبال کے ہم خیال ہیں لیکن اس سے آگے ان کا نقطۂ نظر اقبال سے مختلف ہو جاتا ہے کیوں کہ اقبال ملا کے تصورِ خدا کو باطل کرنے کے بعد خدا کے صحیح تصور کی جستجو کرتے ہیں اور خدا تک رسائی کے امکانات دریافت کرتے ہیں۔ انھیں یقین ہے کہ اگر خدا تک انسان کو رسائی حاصل ہو جائے تو پھر بندۂ مومن کا ہاتھ اللہ کا ہاتھ ہو جاتا ہے جو تقدیرِ انسان بدلنے پر قادر ہے جب کہ راشد جب مشرق و مغرب کا موازنہ کرتے ہیں تو انھیں محسوس ہوتا ہے کہ اگر خدا ہے بھی تو وہ مغرب کا خدا ہے، مشرق کا خدا نہیں ہے اور ہے تو سراپردۂ نسیان میں ہے۔ وہ یہ بھی سمجھتے ہیں کہ ملا نے قوم کی بربادی کا سودا محض اپنے افلاس کی وجہ سے کیا ہے اور پوری قوم کو اس کی خودی سے محروم کر دیا ہے۔ وہ سمجھتے تھے کہ مذہب کی روح مر چکی ہے اور صرف ظاہری رسومات باقی رہ گئی ہیں، گویا وہ روایتی مذہب کے خلاف تھے۔ ان کا خیال تھا کہ ملا نے چند مادی فواید کے حصول کی خاطر مذہب کی روح مسخ کر دی ہے اور اپنے خود ساختہ خدا سے لوگوں کو بے وقوف بنا رہا ہے۔ لوگوں کو مذہب کا ایک ایسا تصور دیا ہے، جو شخصیت کی نشوونما کے سارے دروازے بند کر دیتا ہے۔ زندگی کے نئے امکانات کو رد کر دیتا ہے اور زندگی پر جمود طاری کر دیتا ہے۔ لوگوں کو تقدیر کا اتنا عادی بنا دیا گیا ہے کہ وہ ذلت کی پستیوں کو بھی خدا کی دین سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں اور ظلم کے خلاف جدوجہد کرنے کے بجائے خاموش رہتے ہیں۔ راشد ماورا کے دیباچے میں اسی جمود کی ایک وجہ مذہب کو قرار دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

"دوسرا سبب ہمارا خالص مذہبی ماحول ہے، جس نے ہمیں کاہلی بالذات ہونا سکھایا ہے۔ اس کا

ایک نتیجہ تو یہ ہے کہ اس سے ہماری انفرادیت کی نشو ونما بہت حد تک رک گئی ہے، کیوں کہ ہر مذہبی خاندان کا بچہ اپنے جسم و روح پر ایک ایسی مہر لے کر پیدا ہوتا ہے، جو عمر بھر اسے ایک مخصوص گروہ سے وابستہ اور ہم آہنگ کیے رکھتی ہے۔ دوسرا نتیجہ یہ ہے کہ ہم اپنے تصورات پر خارجی اثرات قبول کرنے کے قایل ہی نہیں رہے اور جہاں کسی خارجی اثر کا نشان پاتے ہیں، محتاط ہو کر مدافعت پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔ اس سے مذہب کی تخفیف مقصود نہیں، لیکن یہ کہے بغیر بھی چارہ نہیں کہ ہمارے مذہبی ماحول نے ہماری انفرادیت کو غیر ضروری حد تک صدمہ پہنچایا ہے اور خود فکری کے اس نایاب جوہر کو جو ادبیات اور تہذیب کے فروغ اور ترقی کے لیے ضروری ہے، آہستہ آہستہ محدود کر دیا ہے۔"(۵)

وہ ایسے منجمد مذہب کو زندگی کے لیے خطرناک سمجھ کر اسے رد کر دیتے ہیں اور اس کی موت کی خواہش کرتے ہیں۔ کرشن چندر ماورا کے تعارف میں لکھتے ہیں:

"اس کے خیال میں ارضِ مشرق کی روح اگر مر نہیں چکی تو قریبِ مرگ ضرور ہے۔ مشرقی نظام زندگی فرسودہ ہو چکا ہے۔ اس کا مذہب، اس کا تمدن اب اپنی آخری ہچکیاں لے رہا ہے۔ راشد کی شاعری میں اس اعصابی تکان، ذہنی جمود، شکستہ ایمان اور حد سے بڑھے ہوئے احساس کمتری کا اشارہ ملتا ہے، جو صدیوں سے ارضِ مشرق پر طاری ہے۔ راشد سمجھتا ہے کہ اب اس بیمار کے اچھا ہونے کی کوئی امید نہیں۔ اب سے مر ہی جانا چاہیے۔"(۶)

راشد اس فرسودگی کی سب سے بڑی وجہ ملا کی تنگ نظری، خود غرضی اور مفاد پرستی کو قرار دیتے ہیں:

اسی مینار کو دیکھ/ صبح کے نور سے شاداب سہی/ اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے/ اپنے بے کار خدا کے مانند/ اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں/ ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں/ ایک عفریت...... اداس

(دریچے کے قریب)

یہ نہیں کہ راشد ہنگامی طور پر اچانک ہی ملا اور اس کے ساختہ مذہب اور تصور خدا کے منکر ہو گئے بلکہ انھوں نے بہت غور سے اس کا مشاہدہ و مطالعہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ ملا کا خود ساختہ مذہب انسانی روح تک نہیں پہنچتا اور اس کے اصول غیر انسانی ہیں۔ وہ ایسی اخلاقیات کے خلاف تھے، جو انسانی جبلتوں کو دبا کر نفسیاتی امراض کا باعث بنے۔ وہ اپنی محبوبہ کو، جس نے اسی نام نہاد اخلاقیات کے ڈر سے اپنے جبلی تقاضوں کو چھپا رکھا ہے، بار بار خدا (نام نہاد اخلاقیات) سے بے تعلقی اور انتقام پر مایل کرتے ہیں۔

راشد کی خدا کے تصور سے بغاوت کی بنیادی وجہ وہ ناانصافی ہے، جس کے باعث انسانوں کا اکثریتی گروہ سیاسی سماجی اور معاشی جبر کا شکار رہتا ہے اور چند انسانوں کو دنیا کی تمام مسرتیں حاصل ہوتی ہیں۔ اس سلسلے میں وارث علوی اپنے مضمون "ن۔ م راشد کی شاعری" میں لکھتے ہیں:

"خدا کے ساتھ راشد کی لڑائی اس باغی کی ہے، جو اپنی آزادی کا اعلان کرتا ہے۔ راشد کو خدا کی ذات سے اتنی پرخاش نہیں، جتنی خدا کے اس عمل سے جو انسانی تاریخ کی حدود میں رونما ہوا ہے۔۔۔۔ راشد کا استدلال بھی کچھ اس قسم کا رہا ہے کہ وہ موجود ہے بھی تو اس کا عمل اور انسانوں کے ساتھ اس کا سلوک کچھ ایسا رہا ہے کہ وہ موجود ہونے کے قابل نہیں۔"(۷)

راشد خدا سے مکمل طور پر مایوس ہو چکے ہیں۔ انھیں معلوم ہے کہ خدا چاہے بھی تو انسانوں کے مسائل اور درد واندوہ کا خاتمہ نہیں کر سکتا:

کسی سے دور یہ اندوہِ پنہاں ہو نہیں سکتا/ خدا سے بھی علاجِ دردِ انساں ہو نہیں سکتا

(انسان)

جب وہ دیکھتے ہیں کہ مشرقی اقوام غلامی کی لعنت کا شکار ہیں اور مغربی قومیں ہر طرح سے ان پر غلبہ حاصل کر کے انھیں لوٹ رہی ہیں، ان پر ظلم کر رہی ہیں اور انھیں مجبور و محکوم بنا رکھا ہے تو خدا کے منکر ہو جاتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ خدا مغرب کا ہو تو ہو، مشرق سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

"یہ نہیں کہ راشد خدا کے وجود کے منکر ہیں۔ انھوں نے اپنی بہت سی نظموں میں مغرب کے خدا کے وجود کو تسلیم اور مشرق کے خدا کے وجود سے انکار کر کے دراصل خدا کی ناانصافی کو نشانۂ طنز بنایا ہے۔"(۸)

مجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں/ اور اگر ہے تو سراپردۂ نسیان میں ہے

یہاں پر آ کر راشد پر اقبال کے اثرات کا اندازہ ہوتا ہے۔ اقبال کی بھی خدا سے لڑائی اسی ناانصافی کی وجہ سے ہے۔ وارث علوی لکھتے ہیں:

"خدا، مذہب، ماضی اور مشرقی روحانیت کی طرف راشد کا نقطۂ نظر ایک "ترقی پسند" باغی کا نقطۂ نظر ہے۔ راشد مشرق کی سماجی پستی، زبونی اور سیاسی غلامی کا سبب تاریخی قوتوں میں نہیں بلکہ مشرق کی پوشیدہ روحانیت، قناعت پسندی اور عافیت کوشی میں دیکھتا ہے۔ راشد کا الحاد بھی نتیجہ ہے اسی باغیانہ ذہن کا، جس کی تربیت میں فکر سے زیادہ جذباتی اضطرار کو دخل رہے۔ راشد کے الحاد کے پیچھے وہی طفلانہ منطق کام کرتی ہے، جس نے اقبال سے شکوہ لکھوایا تھا۔"(۹)

راشد نے ماورا میں بھی "مشرق کا خدا" کی ترکیب استعمال کی تھی۔ ایران میں اجنبی کی نظم "پہلی کرن" میں انھوں نے اس ترکیب کا اعادہ کیا۔ اس کا مطلب ہے کہ اس ترکیب کو انھوں نے سطحی بغاوت یا سطحی معنوں میں استعمال نہیں کیا بلکہ اس میں ملا کے ساختہ خدا پر طنز بھی ہے اور یہ اجتہادی نقطۂ نظر بھی کہ ملا جس خدا کا تصور دے رہا، اس کی رحمتیں مغرب پر سایہ فگن ہیں، اس لیے وہ مشرق کا خدا نہیں ہے بلکہ مغرب کا خدا

ہے۔ ملا جس تقدیر کی تعلیم دیتا ہے وہ جہد کُش ہے اور انسان کو اپنی حالت پر راضی بہ رضا ہونے کی تلقین کرتی ہے۔ راشد سمجھتے تھے کہ بھوک، بیماری، افلاس، محرومی اور غلامی خدا کی عطا کردہ نہیں ہیں بلکہ انسان کی اپنی بے ہمتی، بے بضاعتی اور بے عملی کا نتیجہ ہیں۔ ان سے پہلے اقبال اس مرض کی تشخیص کر چکے تھے اور ملا و پیر دونوں کو اس بیماری کے جراثیم قرار دے چکے تھے۔ راشد بھی اس حوالے سے اقبال کے ہم خیال ہیں لیکن دونوں کا علاج مختلف ہے۔ راشد نے مشرق کے جس خدا کا انکار ماورا میں کیا، ایران میں اجنبی میں اس کی موت کا اعلان کر دیا۔ یہ فی الاصل خدائے بزرگ و برتر کی موت کا اعلان نہیں ہے بلکہ ملا کے ساختہ خدا کی موت کا اعلان ہے۔ گویا وہ کہنا چاہتے ہیں کہ ملا نے جس خدا کے تصور سے مشرق کے لوگوں کی تقدیر پر مہر لگا دی تھی، اب مشرق کے لوگ اس کی اصلیت جان گئے ہیں اور انھوں نے ملا کے ساختہ خدا سے منہ موڑ لیا ہے۔ اسی طرح خدا کی موت کے اعلان کا مقصد یہ ہے کہ ایشیا کے لوگ خدا کے اس غیر تخلیقی اور جامد نظریے سے پیچھا چھڑا لیں اور اس خدا کے تصور سے آشنا ہوں جو تخلیقی رویوں سے پیدا ہوتا ہے اور تخلیقی رویوں کو جنم دیتا ہے۔ وہ دیکھتے تھے کہ مشرق کی قومیں خدا کے اسی منفی تصور کی وجہ سے تباہ حال ہیں اور اس تباہ حالی سے نکلنے کے لیے کوشش کرنے کے بجائے ہاتھ پر ہاتھ دھرے خدا سے امیدیں لگائے بیٹھی ہیں۔

میں اس قوم کا فرد ہوں، جس کے حصے میں محنت ہی محنت ہے، نانِ شبینہ نہیں
ہے/ اور اس پر بھی یہ قوم دل شاد ہے شوکتِ باستاں سے/ اور اب بھی ہے امیدِ فردا
کسی ساحرِ بے نشاں سے

(پہلی کرن)

وہ چاہتے تھے کہ مشرق کی اقوام کو محنت کے ساتھ نانِ شبینہ بھی میسر ہو۔ وہ جس بے مقصد تسلسل سے زندگی بسر کر رہے ہیں، ختم ہو اور اس کے لیے ضروری تھا کہ خدا کو مار دیا جائے۔

مگر اے مری تیرہ راتوں کی ساتھی/ یہ شہنائیاں سن رہی ہو؟/ یہ شاید کسی نے
مسرت کی پہلی کرن دیکھ پائی نہیں!/ اس دریچے کے باہر تو جھانکو/ خدا کا جنازہ لیے جا
رہے ہیں فرشتے/ اسی ساحرِ بے نشاں کا/ جو مغرب کا آقا تھا، مشرق کا آقا نہیں تھا!/
یہ انسان کی برتری کے نئے دور کے شادیانے ہیں، سن لو/ یہی ہے نئے دور کا پرتو
اولیں بھی/ اٹھو اور ہم بھی زمانے کی تازہ ولادت کے اس جشن میں مل کے دھومیں
مچائیں/ شعاعوں کے طوفان میں بے محابا نہائیں

(پہلی کرن)

راشد نے خدا کے لیے "ساحرِ بے نشاں" کی جو ترکیب وضع کی ہے، وہ بھی قابلِ غور ہے۔ ہمارے داستانوی ادب میں ساحر زندگی کی منفی قوتوں اور منفی رویوں کا استعارہ ہے۔ اس طرح ساحرِ بے نشاں کہہ کر راشد خدا کو ایک ایسی منفی قوت کہہ رہے ہیں، جو نظر تو نہیں آتی مگر اپنا کام کیے جاتی ہے۔

راشد کی نظموں میں ایسے عناصر بھی ہیں، جو اس بات کا پتہ دیتے ہیں کہ راشد کا اپنے مذہب اور اپنی تہذیب کے ساتھ گہرا رشتہ تھا اور یہی وہ عناصر ہیں، جو اس بات کی تصدیق کرتے ہیں کہ راشد کی لڑائی مُلا کے خدا سے تھی، خدا ے کائنات پر اسے ایمان تھا اور اس کی جستجو تھی۔ راشد کی بہت سی نظموں میں بنیادی علامتیں اسلام اور اسلامی تہذیب سے لی گئی ہیں۔ کوئی بھی ذہین قاری یہ سوچ سکتا ہے کہ آخر راشد نے یہ علامتیں اسلام اور اسلامی تہذیب سے ہی کیوں لیں وہ کسی اور مذہب، کسی اور تہذیب اور کسی اور نظریے سے بھی یہ علامتیں لے سکتے تھے۔ اس کا سیدھا سادا جواب یہ ہے کہ انھیں کسی اور مذہب یا تہذیب سے ذہنی اور روحانی وابستگی تھی ہی نہیں کہ وہ ان کے تخلیقی سفر میں بھی ان کے ساتھ رہتی۔

اس کے علاوہ راشد کے بہت سے روّیے بھی اس بات کی دلیل میں لائے جا سکتے ہیں۔ آدمی سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ آخر کیوں وہ شکوہ کرتے ہیں تو خدا سے، احتجاج کرتے ہیں تو خدا کے سامنے، دعا کرتے ہیں تو خدا سے۔ اگر وہ زندگی کے کسی روّیے پر دکھی ہوتے ہیں تو مسجد کی دیوار کے ساتھ لگ کر روتے ہیں۔ کیا وہ کسی اور سے شکوہ نہیں کر سکتے تھے؟ کیا وہ کسی اور جگہ جا کر نہیں رو سکتے تھے؟

یہاں بھی وہاں بھی وہی آسماں ہے/ مگر اس زمیں سے خدایا رہائی/ خدایا دہائی!

(نارسائی)

خداوند!/ کیا آج کی رات بھی/ تیری پلکوں کی سنگیں چٹانیں/ نہیں ہٹ سکیں گی؟

(درویش)

میں اُٹھا، خیاباں میں نکلا/ اور اک کہنہ مسجد کی دیوار سے لگ کے آنسو بہاتا رہا تھا

(مارِ سیاہ)

راشد بنیادی طور پر ایک اشتراکی خدا کے خواہاں ہیں جو ہر انسان کو وسائل زندگی سے بہرہ یاب ہونے کے یکساں مواقع عطا کرے، جس کے نزدیک رنگ و نسل کی تمیز نہ ہو اور جو مساوات و اخوت کا تقسیم کنندہ ہو۔ وہ مُلا کے اس تصورِ خدا سے متفق نہیں کہ خدا بادشاہوں کی طرح جسے چاہتا ہے، نوازتا ہے اور جس سے چاہتا ہے، چھین لیتا ہے، چند کو دولت، عزت، طاقت عطا کرتا ہے اور اکثریت کو غربت، ذلت اور غلامی کے حوالے کر دیتا ہے۔

یہاں میزبان اور مہمان ہیں ایک ہی شہد کے جام سے شاد کام/ اگر ہیں برہنہ، سرِ عام تو سب برہنہ/ کہ یہ شہر ہے عدل و انصاف میں/ اور مساوات میں/ اور اخوت میں/ مانندِ حمام/ یہاں تخت و دیہیم ہوں یا کلاہ و گلیم/ ہے سب کا وہی ایک ربِ کریم!

(ایک شہر)

اس نظم میں راشد نے کچھ دیگر روایتی تصورات کو بھی شکست کیا ہے۔ خدا کے بارے میں ان کا رو ّیہ ماورا میں رومانی اور ایران میں اجنبی میں باغیانہ رہا ہے لیکن لا = انسان میں فکری ہو گیا ہے۔ ''وہ حرف تنہا'' کی دو لائنیں اس حوالے سے بہت معنی خیز ہیں۔

بزرگ و برتر خدا کبھی تو (بہشت برحق)/ ہمیں خدا سے نجات دے گا

(وہ حرفِ تنہا)

اگر چہ یہ صرف دو سطریں ہیں لیکن راشد کے اس مذہبی شعور یا خدا کے تصور کو بالکل واضح کر دیتی ہیں جو اس سے قبل کم واضح ہے۔ یہاں یہ بات بالکل واضح ہو گئی ہے کہ راشد ّملا کے تصورِ خدا سے متفق نہیں ہیں اور اس کی موت کے خواہاں ہیں۔ وہ ایسے غیر تخلیقی اور غیر منصف خدا سے نجات حاصل کرنا چاہتے ہیں لیکن نجات حاصل کرنے کے لیے ''بزرگ و برتر خدا'' سے مدد کے طالب ہیں گویا ان کے ذہن میں خدا کا تصور بزرگ برتر کی حیثیت سے ہے جو مشرق و مغرب دونوں کا آقا ہے۔

راشد کی شاعری کا مرکزی نکتہ ظاہر و باطن، روح و بدن یا حرف معنی کی ہم آہنگی ہے۔ وہ سمجھتے تھے کہ یہی ہم آہنگی اعلیٰ تخلیقی رویوں کو پیدا کرتی ہے۔ انھوں نے پوری انسانی زندگی کا اسی اصل اصول سے تجزیہ کیا ہے۔ مذہب کو بھی انھوں نے اسی کے ذریعے پرکھا سمجھا ہے۔ مذہبی حوالے سے راشد کے پہلے دو مجموعوں میں جذباتی تندی، غصہ اور رومانی غوغا آرائی نظر آتی ہے۔ آج بھی جب اس کی مذہبی بغاوت کی بات کی جاتی ہے تو اس کے لیے دو حوالے پیش کیے جاتے ہیں، ایک ''خدا کا جنازہ لیے جا رہے ہیں فرشتے'' اور دوسرا اس کا نذر آتش (Cremete) ہونا، حتیٰ کہ ہمارے نقادوں نے بھی ان کی شاعری کے اس حوالے پر زیادہ غور و فکر نہیں کیا۔ ان کے مذہبی نقطۂ نظر کے بارے میں ایک بات حق الیقین سے کہی جا سکتی ہے کہ وہ ّملائیت سے شدید متنفر تھے۔ اگر ّملائیت مذہب ہے تو یقیناً راشد اس سے شدید بیزار تھے۔ اس طرح بات کی جائے تو دنیا کے تمام ادوار میں آنے والے تقریباً تمام ہی تخلیقی لوگ ّملائیت سے متنفر رہے ہیں۔ ّملائیت وہ زہر ہے، جو مذہب کو قتل کر کے منفی اور غیر تخلیقی رو ّیوں کو فروغ دیتا ہے۔ راشد ان معنوں میں مذہب سے بیزار تھے لیکن اگر مذہب کو انسان کی ظاہری و باطنی فلاح کا نظریہ سمجھ کر بات کی جائے تو راشد انتہائی مذہبی انسان تھے کیوں کہ مذہب کی طرح وہ بھی ظاہر و باطن کی ہم آہنگی کے قائل تھے۔ راشد کے پہلے دو مجموعوں میں ہر موضوع پر باغیانہ اندازِ نظر غالب نظر آتا ہے لیکن آخر آخر ان کی یہ باغیانہ روش کم ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ آخری دو مجموعوں میں ان کے ہاں بیان کی وہ تمکنت پیدا ہوئی جو دنیا کے ہر تخلیقی شاہ کار کا بنیادی وصف ہے۔ ان مجموعوں میں انھوں نے ّملا کو بے معنی سمجھ کر اس پر بات نہیں کی۔ خدا کے حوالے سے بھی ان کے ہاں آہستہ آہستہ وہ رو ّیہ پیدا ہوا جو ہمیں بال جبریل کی ابتدائی تئیس (۲۳) غزلوں میں نظر آتا ہے یعنی خدا کو انسان کا باطن یا دوست سمجھ کر مخاطب کرنا اور خدا سے دوری قرب میں تبدیل ہوتی محسوس ہوتی ہے۔ پہلے مجموعوں میں انھوں نے خدا کے اس تصور کو رد کیا ہے جو غیر تخلیقی،

ملا کا بنایا ہوا اور انسانوں میں تفریق کرنے والا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے جس خدا کی موت کا اعلان کیا وہ مشرق کا آقا نہیں تھا اور صرف مغرب کا آقا تھا۔ لا = انسان میں بھی وہ اس خدا کے تخلیقی وجود کے خواہاں ہیں لیکن اب وہ مدد کے لیے بزرگ و برتر خدا سے استعانت طلب ہیں۔

بزرگ و برتر خدا کبھی تو (بہشت برحق) / ہمیں خدا سے نجات دے گا

(وہ حرف تنہا)

"رات خیالوں میں گم" میں راشد خدا کو سطحِ آئینہ قرار دیتے ہیں جس میں نیست حقیقت نہیں بلکہ ہست کا ہیولہ ہے۔ اس نظم میں رات غیر تخلیقی زندگی کی علامت ہے جو تخلیقی زندگی کی جستجو میں ہے۔

تجھ کو رہی نور بھر سطحِ خدا کی تلاش / جس کو کوئی چھو سکے: اب تو ہٹا آنکھ سے بارِ جہاں کی سلیں! / سطحِ خدا آئینہ اور رخِ نیستی محض ہیولائے ہست!

(رات خیالوں میں گم)

"دل مرے صحرا نورد پیر دل" میں صبحِ روشن مستقبل کی علامت ہے جسے وہ عروسِ عز و جل کہتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ راشد کا خدا سے تخاطب ویسا نہیں ہے جیسا ملا یا اس کے تربیت یافتہ معاشرے کا ہے۔ تخلیقی روّیہ ویسے بھی معاشرتی روّیے سے مختلف اور بعض اوقات متضاد ہوتا ہے، اسی لیے راشد کے ایسے تخاطب پر کفر کا فتویٰ آسانی سے لگایا جا سکتا ہے لیکن اس نظم میں "عروسِ عز و جل" کی ترکیب راشد کی وضع کردہ نہیں ہے بل کہ تصوف کی روایت کے توسط سے راشد تک پہنچی ہے۔ ہمارے معاشرے میں عرس بہت منائے جاتے ہیں لیکن ہمیں یہ نہیں بتایا جاتا کہ یہ عرس دراصل کسی عروس کی شادی کی تقریب یا Wedding Aneversary ہے۔ اس ترکیب کی صراحت این میری شمل نے اپنے ایک مضمون The Brides of God میں یوں بیان کی ہے۔

"Weren't the friends of God also called "the brides of God" who could be none other than their close relatives? The is the way of the great north Iranian mystic Bayezid Bistami (d 874) put it. To be sure, in the Ibn-Arabi's system these "brides" constitute a very specific category of saints, the "afraid", or "single ones" whom God has concealed under the veil of censure so that they can in no way be differentiated from normal people. In fact, they can even take on the form of seeming enemies.

And yet it is precisely the idea of bride soul, whose one and only beloved is God Himself that has led to the custom of designating death as Urs, "wedding" ___ on spiritual wedding in which the soul is finally reunited with her primordialbeloved."(10)

گمان کا ممکن کی نظم ''نیا ناچ'' راشد کے مخصوص اساطیری علامتی رنگ میں تخلیق ہوئی ہے۔اس نظم کی علامت سازی میں انھوں نے آدم کے پہلے ''گناہ'' کو پس منظر میں استعمال کیا ہے جہاں سے وقت کی صبح کا آغاز ہوا۔راشد نے آدم کے اس اولیں عمل کو زندگی کے تحرک و تغیر کا استعارہ بنایا ہے جو اساطیر کی گرد میں نگاہوں سے اوجھل ہو گیا ہے اور جس کی وجہ سے لفظ اپنے معانی سے جدا ہو گیا ہے۔لفظ و معنی کی یک دلی یعنی تخلیقی زندگی کے لیے لازم ہے کہ خدا اپنا کردار ادا کرے کیوں کہ اس کے بغیر یہ یک دلی ممکن نہیں۔راشد کی دیگر کئی نظموں میں بھی خدا کا یہی کردار نظر آتا ہے کہ وہ تخلیقی زندگی کو ممکن بنا سکنے والی قوت ہے۔اپنی نظم ''زنجیل کے آدمی'' میں ان کا خدا کے حوالے سے لب ولہجہ محبت آمیز تو ویسا ہی ہے لیکن اس میں بے تکلفی اور قربت کے ساتھ احترام بھی محسوس ہوتا ہے۔

میں دعا کروں گا: خدائے رنگ وصدا و نور تو ان کے حال پہ رحم کر!/ خدا، رنگِ نو، نور و آوازِ نو کے خدا!/ خدا، وحدتِ آب کے، عظمتِ باد کے، رازِ نو کے خدا!/ قلم کے خدا، سازِ نو کے خدا!/ تبسم کے اعجازِ نو کے خدا!

(زنجیل کے آدمی)

راشد کی نظم ''سفر نامہ'' بھی آدمؑ کے زمین پر ورود کے قرآنی قصے کو پس منظر میں رکھ کر تخلیق کی گئی ہے۔اس نظم کا موضوع تو انسان کا آرزو، حوصلے اور عشق سے تہی ہونے کا احساس ہے لیکن نظم کا بیانیہ انسان کے خدا سے تعلق اور الوداعی گفت گو پر مشتمل ہے۔اس نظم میں منشائے خداوندی کو خدا کی گفت گو کے ذریعے آشکار کیا گیا ہے۔راشد کا کمال یہ ہے کہ وہ نظم کی بنت میں شامل تفصیلات پر بھی پوری محنت کرتے ہیں۔مکمل منظر تشکیل دیتے ہوئے وہ اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ کوئی تفصیل شعری منطق کے بغیر نہ ہو اور نہ ہی اصل حقایق سے متصادم ہو۔راشد نے اپنی ان نظموں میں خدا کو ایک کردار کی صورت دکھایا ہے۔اس ضمن میں اکثر انسانوں کے تشبیہی ذہن کی ساخت کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔انسانی ذہن مجموعی طور پر تصویر و تشبیہہ کے ذریعے حقایق کا ادراک کرتا ہے۔راشد نے اپنی ان نظموں میں ان تصورات، اشیا اور کرداروں کی تجسیم کاری کی ہے جو ٹھوس مشاہدے کا حصہ نہیں ہیں۔اس نظم کی اصل خوب صورتی خدا سے تعلق کی وہ تخلیقی سطح ہے جو خدا کے عظیم تصور کے مطابق ہے۔ان کی ایسی نظموں کے مطالعے

سے کھلتا ہے کہ مذہب اور خدا سے ان کی بیزاری کے قصے کتنے سطحی اور غیر حقیقی ہیں۔ یہ درست ہے کہ ان میں خدا سے تعلق کی سطح عامیانہ نہیں ہے، اس لیے روایتی بھی نہیں ہے۔ اعلیٰ شاعر یا مفکر یا تخلیق کار سے اس کی توقع رکھنا بھی عبث ہے۔ اگر وہ ایسا کرے تو اس کے کام کی حیثیت منظوم اظہار (Versification) سے زیادہ نہ ہو۔

راشد کے مذہب سے تخلیقی تعلق کا اظہار ان کے ایک اہم استعارے ''اذان'' سے بھی ہوتا ہے۔ اذان فی الاصل وہ دعوت ہے، جس میں انسان کو خدا سے یک طرفہ ہی سہی، مکالمے کے لیے بلایا جاتا ہے۔ اس کی ایک سطح باطنی ہے اور دوسری ظاہری، گویا اذان ظاہر و باطن کی ہم آہنگی کا اظہار ہے اور راشد اسی ہم آہنگی کو بنیادی تخلیقی رو سمجھتے تھے۔ اسی لیے انھوں نے اس استعارے کو تخلیق کے متبادل کے طور پر برتا ہے۔ اس موضوع کی صحیح تفہیم کے لیے پہلے یہ دیکھتے ہیں کہ انھوں نے اس استعارے کو کن معنوں میں استعمال کیا ہے۔

میں نے ہونٹوں پہ تبسم کی نئی تیز چمک دیکھی ہے/ نور جس کا تھا حلاوت سے شرابور
اذانوں کی طرح! (سالگرہ کی رات)

پتھروں پر سے گزرتے/ رقص کی خاطر اذاں دیتے گئے/ اور میں، مرتے درختوں میں
نہاں سنتا رہا۔ (اے سمندر)

اے ہست کے صحنوں میں/ نئے سجدہ گزاروں کے جہاں شہر/ اے میری اذاں شہر!
(یاران سرِ پل)

رات کے حجرے سے نکلو/ اور اذانوں کی صدا سننے کی فرصت دو ہمیں/ رات کے اس
آخری قطرے سے جو ابھری ہیں/ ان بپھری اذانوں کی صدا
(رات شیطانی گئی)

مجھے فجر آئی ہے شہر میں/ مگر آج شہر خموش ہے/ کوئی شہر ہے/ کسی ریگ زار سے جیسے اپنا
وصال ہو/ نہ صدائے سگ ہے نہ پائے دزد کی چاپ ہے/ نہ عصائے ہمتِ پاسباں/
نہ اذانِ فجر سنائی دے
(مجھے فجر آئی ہے شہر میں)

یہ کوزوں کے لاشے، جو ان کے لیے ہیں/ کسی داستانِ فنا کے وغیرہ وغیرہ/ ہماری
اذاں میں، ہماری طلب کا نشاں ہیں
(حسن کوزہ گر)

راشد نے ان مختلف نظموں کے ان اقتباسات میں کہیں تبسم کی نئی تیز چمک کو اذان کہا ہے، کہیں نئے سجدہ گزاروں کے شہر کو اذان کہا ہے، کہیں اذان کو رات کے، جو منفی زندگی کا استعارہ ہے، ختم ہونے کا نشان قرار دیا ہے، کہیں شہر میں آئی فجر کے اذان سے تہی ہونے کا غم کیا ہے اور کہیں اذان کو کوزے یعنی

اپنی طلب کا نشان قرار دیا ہے۔ ان تمام نظموں میں اذان تخلیق یا تخلیقی زندگی کے آغاز کا اشاریہ ہے۔ راشد کی شاعری میں زندگی کا اعلیٰ ترین مقام تخلیق ہے۔ گویا انھوں نے اعلیٰ ترین مقام کے متبادل کے طور پر اذان کا لفظ استعمال کیا ہے۔ اسی طرح انھوں نے خدا اور اس کی عبادت سے متعلق کیفیات کو بھی اپنی شاعری میں مثبت معنوں میں برتا ہے۔

تو شاید ایسا بھی ہو کسی دن/ نئے گناہوں کے تازہ خوشوں/ سے کھیتیوں کے مسام بھر دیں/ وہ خوشے، جن سے تمام چہرے/ طلوع ہوتے ہیں ہر تہجد کی لو سے پہلے
(نئے گناہوں کے خوشے)

کسی راہ بھٹکے عرب کی سحر گاہ حمد و ثناء/ تسلسل کے بے اعتنارات دن میں 'تغیر کا/ تنہا نشاں، محبت کا تنہا نشاں
(تسلسل کے صحرا میں)

راشد نے دیگر نظموں میں بھی خالص مذہبی استعارات استعمال کیے ہیں اور ہر جگہ ان کی مثبت یا منفی اصل معنویت کے مطابق مثبت یا منفی انداز برتا ہے۔ ابولہب اسلامی نقطۂ نظر سے ایک مردود کردار ہے جسے انھوں نے اپنی نظم ''ابولہب کی شادی'' میں مختلف لیکن مردود کردار کے طور پر لیا ہے۔ اسرافیل کی موت میں اسرافیل کو قوتِ تخلیق کا استعارہ بنایا ہے۔ یوں اگر ہم سنجیدگی اور گہرائی سے اس حوالے سے راشد کی شاعری کا جائزہ لیں تو ہمیں صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ راشد نے مذہب اور خدا کو بھی اپنے بنیادی مسئلے یعنی تخلیقی زندگی کی بازیافت کے طور پر لیا ہے۔ اگر چہ اپنے پہلے دو مجموعوں میں خدا کے حوالے سے ان کے لہجے میں تندی نظر آتی ہے لیکن اس کی وجہ خدا نہیں ہے بلکہ 'ملا کا معاشرے میں رائج کردہ غیر تخلیقی خدا کا تصور ہے جو 'ملا نے اپنے ذاتی فایدے کی خاطر وضع کیا ہے اور جو انسانوں میں دنیاوی تفریق کرتا ہوا غیر منصف مزاج نظر آتا ہے۔ اپنے بعد کے مجموعوں میں ان کے لب و لہجے میں ایک تمکنت، ٹھہراؤ اور سنبھلا ہوا انداز غالب نظر آتا ہے اور اس موضوع پر بھی انھوں نے اسی پُرتمکین انداز میں اظہار کیا ہے جو ان کی پوری شاعری میں نظر آتا ہے۔

راشد کی آخری دور کی نظموں میں مذہب اور خدا کا تصور کچھ اور واضح ہوا ہے۔ مثلاً ان کی آخری دور میں جنسی حوالے سے اعتراضات کا نشانہ بننے والی نظم مسز ''سالامانکا'' کا آغاز ''خدا حشر میں ہو میرا مددگار میرا، سے اور اختتام ''خدا کے سوا کون ہے پاک داماں'' پر ہوتا ہے۔ یہ دونوں لائنیں ایک مذہبی ذہن رکھنے والے نارمل انسان کا تصور پیش کرتی ہیں۔ نظم کے موضوع سے قطع نظر یہ لائنیں اس حقیقت کو پیش کرتی ہیں کہ خدا کے معاملے میں راشد ایک نارمل تصورات رکھنے والے انسان تھے۔ قبل ازیں اپنی نظموں کے لیے انھوں نے معاشرے کی نسبت جو مختلف زبان وضع کی تھی، یہاں تک آتے آتے، وہ بھی

نارل ہوگئی ہے۔ یوں تو ان نظموں میں انھوں نے کئی جگہ مذہبی استعارے استعمال کیے ہیں لیکن ان کی نظم بے چارگی خصوصی طور پر اس ضمن میں قابل توجہ ہے۔ اس نظم میں انھوں نے ایک ایسا کردار تراشا ہے جو جہنم کی دیوار کے کسی رخنے سے اندر کا نظارا کرتا ہے۔ اس نظارے میں وہ جو کچھ دیکھتا ہے، وہ ہمارے عام تصورات سے مطابقت رکھتا ہے۔ وہ جہنم میں کچھ تاریخی کرداروں کو دیکھتا ہے اور انھیں جس حال میں دیکھتا ہے، وہ عام مسلمان کے عقیدے کے مطابق ہے۔ ان کرداروں میں معری، متنبی، یزید، ابوجہل، بہاء اللہ، زلیخا، ژواں، حلاج، سرمد، سٹالن، مارکس اور لینن شامل ہیں۔ جہنم میں وہ انھیں جس حال میں دیکھتا ہے، وہ گویا معاشرے کا عام نقطۂ نظر ہے اور راشد نے اس پر گرفت نہیں کی جس کا مطلب ہے کہ وہ اس نقطۂ نظر سے متفق نہیں۔ اس نظم کے آخری ٹکڑے میں وہ غلام احمد قادیانی کو جہنم میں جس حال میں دکھاتے ہیں، اس سے پتہ چلتا ہے کہ وہ راشد سمیت تمام امتِ مسلمہ کا معتوب ترین کردار ہے۔ مگر میرے خدا، میرے محمد کے خدا مجھ سے/ غلام احمد کی برفانی نگاہوں کی یہ دل سوزی سے محرومی، یہ بے نوری، یہ سنگینی/ بس اب دیکھی نہیں جاتی / غلام احمد کی یہ نامردی دیکھی نہیں جاتی۔

اس ٹکڑے میں "میرے خدا" اور "میرے محمد کے خدا" کی ترکیب بتاتی ہے کہ راشد خدا اور رسول خدا محمدؐ سے کتنی قربت اور محبت کا تعلق محسوس کرتے تھے۔ ان تراکیب میں "میرے" کے لفظ میں چھپے ہوئے محبت، عقیدت اور احترام بہت نمایاں ہیں۔ اسی طرح غلام احمد کے لیے دل سوزی سے محرومی، بے نوری، سنگین اور سب سے بڑھ کر نامردی کی صفات بتاتی ہیں کہ شاعر ان کے بارے میں کیا تصور رکھتا ہے۔ اس اقتباس سے پتہ چلتا ہے کہ غلام احمد قادیانی کے بارے میں انتہائی جاہل اور انتہائی عالم، بالکل غیر تخلیقی اور راشد جیسا عظیم تخلیقی جوہر رکھنے والے تمام مسلمان ایک جیسی نفرت اور ایک جیسا احساس رکھتے ہیں، جو ملایانِ مکتب راشد کو مذہب اور خدا کا باغی ثابت کرتے رہتے ہیں، ان کے لیے اس نظم کا اقتباس آخری حجت ہے۔

راشد کی عظیم شاعری کو اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ قاری اسے مذہب اور خدا سے تعلق رکھنے والا سمجھتا ہے یا ان کا باغی۔ ان باتوں سے نہ تو ان کی شعری عظمت کے تعین یا عدم تعین کا فیصلہ نہیں کیا جا سکتا، البتہ کسی عظیم شاعر کے نظریۂ زندگی تک رسائی حاصل کرنے سے ان کی شاعری کی تفہیم میں ضرور مدد مل سکتی ہے اور یہی اس مضمون کی واحد غایت ہے۔

حواشی

۱۔ ن م راشد: شخصیت اور فن، مرتبین: ڈاکٹر مغنی تبسم، شہریار، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس حیدر آباد، انڈیا، نومبر ۱۹۸۱ء، ص ۲۵

۲۔ ماہر القادری، یادِ رفتگاں، مرتبہ: طالب ہاشمی، البدر پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۸۶، ص ۳۹۴

۳۔ سہیل احمد (مرتب) لفظ، یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور، س ن، ص ۲۱

۴۔ نسیم عباس احمر (مرتب)، ن م راشد کے خطوط، پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی لاہور، ۲۰۰۸ء ص ۲۳۹

۵۔ ماورا، ن م راشد، المثال لاہور، فروری ۱۹۶۹ء ص ۱۰۲

۶۔ ایضاً، ص ۱۱۵

۷۔ ن م راشد۔ ایک مطالعہ، مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی، س ن، ص ۱۷۹

۸۔ نظمِ جدید کی کروٹیں: ڈاکٹر وزیر آغا، ادبی دنیا لاہور، س ن، ص ۶۸

۹۔ ن م راشد۔ ایک مطالعہ، مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۵۳

وجودیت: انسانی رویوں اور ذات کے اثبات کا فلسفہ

ڈاکٹر افتخار بیگ

ڈاکٹر افتخار بیگ ایک عرصے سے اردو نظم کی وجودیاتی تفہیم میں مصروف ہیں اور اپنے گہرے مطالعے کو اُردو قارئین تک پہنچانے میں بھی پیش پیش ہیں۔ وجودیت اُن کا محبوب موضوع ہے۔ وجودیت کے موضوع پر اُن کی ایک کتاب پہلے بھی آ چکی ہے۔ جس میں مجید امجد کے شعری فلسفے کی اوٹ سے اُن کی زندگی اور پوری اُردو نظم کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ (ادارہ)

وجودیت کی فلسفیانہ تحریک کا آغاز یورپ سے ہوا۔ اس وجہ سے اس کی بیشتر اصطلاحات، انگریزی، جرمن اور فرانسیسی زبان میں ہیں۔ اردو میں یہ اصطلاحات عموماً انگریزی کے توسط سے وارد ہوئی ہیں۔ یہ بات اپنی جگہ پر مسلمہ ہے کہ جب بھی کوئی نیا تصور یا اندازِ فکر جنم لیتا ہے، تو زبان اور لفظ کے جامد روایتی کھانچے بڑے ادھورے محسوس ہوتے ہیں۔ اور ان تصورات کو دوسری زبان کے لفظ کے کھانچے میں سمونا مشکل محسوس ہوتا ہے۔ یہ زبان کی کوتاہ دامنی ہے۔ مگر کوتاہ دامنی کا یہ مسئلہ صرف اردو کے ساتھ ہی نہیں بلکہ دنیا کی بیشتر زبانیں اس مسئلے کا شکار ہیں۔

وجود اسم کیفیت ہے جسے انگریزی کے لفظ "Existence" کا ہم معنی سمجھا جاتا ہے۔ وجود سے اسم صفت مفعولی ''موجود'' ہے جو انگریزی کے لفظ "Existent" کا ہم معنی ہے۔ انگریزی لفظ "Existence" سے اسم صفت نسبتی "Existential" ہے۔ اردو میں معنی ہیں'' وجودیاتی'' یا'' وجودی'' یعنی متعلق بہ وجود۔ "Existential" سے ایک اسم بنتا ہے Existentialism اور یہی وہ اصطلاح ہے جسے اردو میں ''وجودیت'' کہا جاتا ہے یعنی وجود سے متعلق علم یا نظریہ۔

یادرہے کہ ''متناقصانہ طور پر وجودیت کی اصطلاح کا وسیع پیمانے پر استعمال، گابریل

مارسل نے، جو ایک رومن کیتھولک عیسائی تھا اور ژاں پال سارتر نے، جو ایک تسلیم شدہ ملحد تھا، دونوں نے کیا"(۱) یعنی انہی دونوں حضرات نے سب سے پہلے وجودیت کی اصطلاح استعمال کی جو بعدازاں ان تمام فلاسفہ پر منطبق ہوگئی، جنہوں نے اپنے فلسفے میں فرد کی موضوعیت، داخلیت اور فرد کے اثباتِ ذات پر زور دیا تھا۔

لفظ Existence جس کا ترجمہ "وجود" ہے۔ لاطینی الفاظ کا مجموعہ ہے یعنی "......لفظ 'Ex' اور لفظ 'Sistere' جن کا بنیادی معنی ہے' To stand outیا emerge "(۲)"......لفظ Ex کا معنی ہے Out اور لفظ Sistere مشتق ہے Stare سے، جس کے معنی ہیں To stand"(۳) انگریزی لفظ emerge کے معنی ہیں "نکلنا، برآمد ہونا، ظاہر ہونا" (۴) Out stand کے معنی ہیں "نمایاں، جسے کرنا ابھی باقی ہو"(۵) اسی طرح ہائیڈگر کے ہاں لفظ Daseinاستعمال ہوا ہے۔ "ہائیڈگر واضح کرتا ہے کہ اس کی تحریروں میں اصطلاح Existence لفظ Dasein سے منسوب ہے"۔(۶)"Dasein کی اصطلاح دولفظوں سے مرکب ہے"Da" بمعنیٰ Here (یعنی ادھر، یہاں، اس دنیا میں) اور"Sein" بہ معنیٰ"To be"(یعنی ہونا، موجود ہونا)۔ پس ازروئے علمِ صرف اس اصطلاح کا ترجمہ ہے'To be here'(۷) (یعنی ہونا یا اس دنیا میں ہونا)۔ لہٰذا اس مقالے میں لفظ Dasein کو اردو لفظ 'موجود' کے مترادف سمجھا جائے گا۔

"لفظ وجود کا لغوی معنی ہے ہونا' موجود ہونا' ظاہر ہونا' ہستی' زندگی۔ اس لفظ کا مادہ ہے' وَجَدَ : پانا' ہونا" (۸) جبکہ سید احمد دہلوی کے نزدیک وجود کے معنی ہیں "ہستی' ذات' نقیضِ عدم 'موجودگی' بود' مجازاً جسم' بدن۔" (۹) جبکہ 'موجود' اسمِ صفت مفعولی ہے۔ لہٰذا Existence کا ترجمہ 'موجود' کرنا کسی بھی طور مناسب نہ ہے اور نتیجتاً Existentialism کا ترجمہ موجودیت کرنا درست نہیں۔ یاد رہے کہ علی عباس جلال پوری نے لفظ 'موجود' بطور اسم کیفیت اور "موجودیت" (۱۰) بطور اصطلاحِ علم استعمال کیا ہے۔

اس لغوی اور صرفی بحث سے یہ نتیجہ اخذ کرنا مشکل نہیں کہ وجودیت ایک ایسا فلسفہ ہے جس میں فرد کی انفرادیت اور استقامت پر زور دیا جاتا ہے اور وجود ایک ایسی کیفیت ہے جو نہ صرف نقیضِ لاشے ہے بلکہ فرد کو زندگی کے دھارے میں منفرد اور ممتاز بناتی ہے اور اسے استقامت اور استواریت سے متصف کرتی ہے۔ روایتی مفہوم میں 'وجود' کسی شے کے 'ہونے' یا پائے جانے سے مشروط ہے اور 'ہونا' یا 'پایا جانا' ٹھوس جسم کا متقاضی ہوتا ہے مثلاً درخت' پہاڑ' میز وغیرہ اور ان سب اشیا کا جسم دنیا میں ہوتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی کچھ غیر مرئی چیزوں کے 'وجود' کا تصور بھی موجود ہے' جیسے جن' بھوت' فرشتے یا خدا کا وجود۔ بلاشبہ خدا اور فرشتے وجود رکھتے ہیں۔ اور قیاسی مابعد الطبیعیاتی فلسفہ ان نظریات پر اساس کرتا ہے مگر وجودیت پسندانہ منہاجِ فکر میں مذکورہ تمام چیزیں وجود کی حامل نہ ہیں۔ وجودی فلاسفہ کے ہاں 'وجود'

آدمی کی 'ہستی' اور 'ہونے' سے مشروط ہے۔

انسان نے جب سے ہوش سنبھالا ہے' اُسے دو سوالوں کا سامنا ہے۔ وہ کیا ہے؟ اور کیا بن سکتا ہے؟ یا کیا کر سکتا ہے؟ 'کر سکنے' کی کیفیت کا منتہا 'کچھ بننا' ہے۔ وقت اور حالات کے درمیان اپنی بقا کی جنگ لڑنا اور اپنے من میں ابھرتے سوالوں کا جواب تلاشنا انسان کا مطمحِ نظر رہا ہے۔ یہ بنیادی صورتِ حال ہے' جس میں فرد ایک مسلسل اور مستقل اذیت سے دوچار ہے۔ اس صورت حال میں اسے اپنی ذات پر گہرے یقین کی ضرورت تھی تا کہ وہ خود اپنے آپ کو حالات و واقعات اور دنیا اور دنیاوی اشیا سے برتر و افضل ثابت کرتا۔ نتیجتاً اپنی موضوعیت پر یقین و اعتماد کرنا اس کی مجبوری ٹھہری۔ یہی موضوعیت' جو فرد کو یقینِ ذات سے متصف کرتی ہے اور یہی یقینِ ذات کی کیفیت جو انسان کو جہد و عمل پر اکساتی ہے' وجود پر منتج ہوتی ہے اور ایک فلسفیانہ منہاج کا جواز فراہم کرتی ہے۔ ''......وجودیت......کی جڑیں بہت دور ماضی کے فلسفے کی تاریخ میں بھی تلاش کی جا سکتی ہیں اور حتیٰ کہ انسان کی ماقبل فلسفہ خود تفہیمی کی کوششوں میں بھی۔ وجودیاتی فلسفے نے ایک ذہنی رویے اور ایک اندازِ فکر کو واضح کیا' جو اتنے ہی قدیم ہیں جتنا کہ خود انسانی وجود......۔''(۱۱)

یوں انسان کی خود تفہیمی کی کوششوں اور حالات و واقعات کے درمیان اپنے آپ کو منوانے کی جہد نے فرد کو ایک نئے رویئے سے آشنا کرایا اور سارتر نے کہا کہ 'وجود جوہر پر مقدم ہے' مگر تفصیل میں جانے سے پہلے یہ دیکھ لینا ضروری ہے کہ وجود کے اس تصور پر اساس کرنے والے اس فلسفے کا بنیادی منہاج کیا ہے؟ اور یہ کون کون سی موضوعی کیفیات کو اہمیت دیتا ہے۔

(۲) اساسی موضوعی کیفیات:

وجودیت انسانی رویوں اور انسانی ذات کے اثبات کے متعلق کچھ ایسے موضوعات پر بحث کرتی ہے جو روایتی فلسفے کے موضوعات سے مختلف ہیں۔ اس لحاظ سے وجودیت فلسفے کی لگی بندھی روایات سے ایک بغاوت ہے۔ ایک ایسی بغاوت جسے فلسفے سے زیادہ ایک طرزِ فلسفہ کہنا زیادہ بہتر ہے۔ اس طرزِ فلسفہ میں مجرد قیاسی فلسفیانہ مباحث کی بجائے ایسے مسائل کو پیش نظر رکھا گیا ہے جو براہِ راست فرد کی ذات اور وجود سے متعلق ہیں۔ اس حوالے سے وجودی فلاسفہ کے ہاں وجود کی استواریت اور یکجائی کا تصور موجود ہے جو فرد کی موضوعیت یا داخلیت سے جنم لیتا ہے۔ ان موضوعات میں آزادی' فیصلہ' انتخاب اور ذمہ داری جیسے موضوعات بہت اہم ہیں۔ وجودی نقطۂ نظر سے یہی امور یا افعال فرد کی زندگی کے انتہائی اہم نکات ہیں۔ زندگی کے معاملات اور تعینات کے حوالے سے کئے جانے والے فیصلے' جو فرد کے انتخاب پر منتج ہوتے ہیں' فرد کو آزادی سے ہمکنار کرتے ہیں اور انہی فیصلوں کے حوالے سے حاصل شدہ آزادی فرد کو نہ صرف اپنی ذات کے اثبات سے روشناس کراتی ہے' بلکہ اسے مستقبل کو بنانے اور سنوارنے کا اہل بھی بناتی ہے۔ ان فیصلوں کے عواقب و عوامل اور نتائج کا تمام تر دوش بھی انسان خود

اٹھاتا ہے، یہی اس کی ذمہ داری ہے۔ جس کا سامنا کرنا انسان کی مجبوری ہے۔ مزید برآں اسی آزادیٔ انتخاب وعمل سے فرد اپنی ذات کا اثبات کشید کرتا ہے۔ اسی لئے کہا جاتا ہے کہ "وجودیت...... ہستی کا فلسفہ ہے۔ تصدیق وقبولیت کا فلسفہ۔ اور ہستی کو استدلالی بنانے اور فکر کرنے کی کوشش سے انکار ہے۔ ہستی ذاتی خطرہ کے ذریعے تجربے میں آتی ہے، جس کے لئے یہ فلسفہ ایک پکار ہے۔" (۱۲) وجودی فلاسفہ میں سے کچھ کے ہاں بنیادی وجودی کیفیات میں محدودیت، دوش، جرم (Guilt)، بیگانگی، مایوسی اور موت جیسی کیفیات کا ذکر اہمیت کا حامل ہے۔ ان کے ہاں یہ موضوعات وجود اور فرد کی ذات کے اثبات کے حوالے سے اہم سمجھے جاتے ہیں۔ لیکن سبھی وجودی فلاسفہ کے ہاں نہ صرف انسانی وجود پر ایک گہرا یقین جھلکتا ہے، بلکہ انسانی وجود کے الم ناک عناصر سے جان کاری بھی عیاں ہوتی ہے۔

فلسفۂ وجودیت کی رو سے آدمی محض کائنات یا دنیا کا ایک جز نہیں بلکہ دنیا کے ساتھ منسلک ہے۔ فرد اور دنیا کا یہ انسلاک یا رشتہ ہمیشہ تناؤ اور کشاکش کا شکار رہتا ہے۔ فرد امکانات کی تلاش میں ہوتا ہے جبکہ دنیا ان امکانات کی تحدید کا باعث بنتی ہے۔ بنابریں فرد کو ہمہ وقت ایک کشاکش کا سامنا رہتا ہے۔

آدمی کی جذباتی زندگی بھی وجودی فلاسفہ کے ہاں اہم ہے۔ تبدیل ہوتے محسوسات، مزاجی کیفیات (Moods) اور پسند یا ناپسند جو روایتی فلسفے میں غیر متعلق موضوعات سمجھے جاتے ہیں، اس فلسفے کے لئے بہت اہم ہیں کیونکہ یہ محسوسات اور جذبات فرد کو دنیا اور اشیا کے ساتھ مربوط کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کرکیگارڈ سے لے کر ہائیڈگر اور سارتر تک سبھی وجودی فلاسفہ کے ہاں کرب (Anxiety)، تشویش (Care)، اکتاہٹ (Bordom) اور گھن/کراہت (Nausea) جیسی جذبی کیفیات کا گہرا تجزیہ ملتا ہے۔

اس سے پہلے کہ فلسفۂ وجودیت پر تفصیلی بحث کی جائے، یہ ضروری ہے کہ سیاسی وسماجی صورتِ حال اور ان عواقب وعوامل کا جائزہ لیا جائے جن کی بنا پر وجودی موضوعیت پسندی نے جنم لیا۔

(۳) سیاسی وسماجی پس منظر:

یہ ایک طے شدہ امر ہے کہ سماجی ابتری، انتشار وافتراق اور بے اطمینانی فرد کے من کی دنیا میں ایک ہلچل پیدا کرتی ہے۔ ایسی معروضی صورت حال میں فرد اپنے من کی دنیا میں پناہ لینے پر مجبور ہو جاتا ہے اور پھر وہ اپنی موضوعیت کے سہارے نئے فیصلے کرتا ہے۔ ان فیصلوں کی وجہ سے نئی سوچ اور آگہی کی نئی منزلیں دریافت کرتا ہے۔ فرد کے یہ فیصلے، نئی سوچ اور آگہی سماجی حالات وواقعات پر اثر انداز ہوتی ہے اور نئی سماجی صورت حال پیدا ہوتی ہے۔ یوں فرد اور زمانے کا تعلق دائروی ہے۔ انسان ابتدا سے ہی اسی دائرے میں سفر کر رہا ہے۔ نوع انسانی کو دکھوں اور اذیت وعذاب سے نجات دلانے کے لئے انسان نے بے مثال جدوجہد کی ہے مگر یہ جدوجہد مختتم نہ ہو سکی۔

انگلستان میں بادشاہت کا نظام بہت قدیم ہے۔ تقریباً تیرہویں صدی میں وہاں پر پارلیمان وجود میں آئی۔ پارلیمان اور بادشاہ کے درمیان اختیارات کی کشمکش جاری رہی اور یہ سلسلہ ڈھیلے ڈھالے انداز میں آگے بڑھتا رہا۔ سترہویں صدی کا آغاز جیمز اول (James-1,1625-1603) کی حکمرانی سے ہوا' جو اپنے آپ کو اختیارات کا منبع گردانتا تھا۔ وہ کہا کرتا تھا کہ "... جس طرح یہ کہنا الحاد وتکفیر ہے کہ خدا کیا کر سکتا ہے؟ اسی طرح اس موضوع کو متنازعہ بنانا بھی ذلت آمیز ہے کہ بادشاہ کیا کر سکتا ہے یا یہ کہنا کہ بادشاہ 'یہ' یا 'وہ' نہیں کر سکتا۔" (۱۳) نتیجتاً بادشاہ اور پارلیمان کے درمیان کشمکش کا سلسلہ شروع ہوا۔ جس کی انتہا اگلی صدی میں بھی نہ ہو سکی۔ جیمز اول کی مطلق العنانی کی اس خواہش نے لوگوں کے اعتماد ویقین کو مجروح کیا اور تنفر کی ایک لہر لوگوں کے دلوں میں جاگزیں ہوگئی۔

جیمز اول کے بعد چارلس اول (۱۶۲۵-۱۶۴۹) برسر اقتدار آیا۔ یہ ظلم وشقاوت کا دور تھا۔ عوامی آواز کو دبانے کے لئے ۱۶۲۹ء سے ۱۶۴۰ء تک پارلیمان کا کوئی اجلاس نہ ہونے دیا گیا۔ "...... یہ ایک اذیت ناک مطلق العنانی کا دور تھا...... جس میں انگریزوں کی آزادیاں معطل ہوگئیں۔ ایک تاریکی اور دہشت کا دور...... کسی نہ کسی قسم کے ظالمانہ ٹیکس عائد کئے گئے' بچر مچر کرنے والوں کو سفاکانہ سزاؤں کا سامنا تھا" (۱۴) لوگ اس بربریت کے خلاف اٹھ کھڑے ہوئے اور ۲۲' اگست ۱۶۴۲ء کو برطانیہ میں خانہ جنگی کا آغاز ہوا۔

اسی دوران اولیور کرامویل (Oliver Cromwell) نے مذہب سے لگاؤ رکھنے والے لوگوں کو متحد ومنظم کر کے ایک انقلاب برپا کیا جسے تاریخ میں "سخت گیر اخلاقی انقلاب" (Puritan Revolution) کے نام سے جانا ہے۔ انقلاب لانے والے پروٹسٹینٹ تھے۔ انقلاب کے بعد چارلس اول' ۱۶۴۷ء میں ملک سے فرار ہو گیا۔ اولیور کرامویل اور فوج مذہبی جنونیت کا شکار تھے۔ یہ انقلابی ٹولہ نہ صرف چارلس اول کی بحالی کے خلاف تھا' بلکہ پارلیمان کا بھی سخت مخالف تھا۔ لہٰذا ۱۶' دسمبر ۱۶۴۸ء کو پارلیمان کے ۴۰ ممبروں کو گرفتار کر لیا گیا اور ریاستی اقتدار اولیور کرامویل کی جھولی میں آن پڑا۔ ۲۰' جنوری ۱۶۴۹ء کو چارلس اول کو بعد از گرفتاری فوجی عدالت کی طرف سے سزائے موت سنائی گئی تین دن بعد وہائٹ ہال (White Hall) کے سامنے ایک کثیر ہجوم کی موجودگی میں اس کا سر قلم کر دیا گیا۔

اب کرامویل برطانیہ کا حکمران تھا اور ہمسایہ ممالک کی حکومتیں اس کی جنونیت اور توسیع پسندانہ عزائم سے خائف تھیں۔ اولیور کرامویل ۳' ستمبر ۱۶۴۹ء کو آئرلینڈ پر چڑھ دوڑا۔ ۱۰' ستمبر ۱۶۴۹ء کو آئرلینڈ کے ایک شہر Drogheda پر قبضہ کیا اور حکم دیا کہ دشمن کی "...... باقی ماندہ فوج کو قتل کر دیا جائے ...... شہر میں موجود ہر پادری کو قتل کر دیا گیا' کامرانی کے اس قتل عام میں تقریباً ۲۳۰۰ لوگ مارے گئے۔" (۱۵) "...... ۱۶۴۱ء میں آئرلینڈ کی کل آبادی ۱۴,۶۶,۰۰۰ تھی۔ جنگ' فاقہ زدگی یا طاعون کی وجہ سے ۱۶۵۲ء کے آتے آتے ۶,۱۶,۰۰۰ تلف ہو گئے۔" (۱۶) یہ ایک بھیانک دور تھا' تباہی و بربادی اتنی

خوفناک اور ہمہ گیر تھی کہ ''...... کچھ علاقوں میں آدمی بیس تیس میل سفر کر جاتا مگر کسی زندہ مخلوق' آدمی' درندے یا پرندے کو نہ دیکھ پاتا...... سورج کبھی ایسی درماندہ قوم کے سر پر نہ چمکا ہوگا۔'' (۱۷)
مذہبی مناقشے اور منافرتیں عام تھیں ۔ پروٹسٹینٹوں نے کیتھولکوں کا جینا حرام کر دیا۔ انقلابی خود پروٹسٹینٹ تھے۔ لہٰذا ''...... کیتھولک مذہب قانون کی حمایت سے محروم ہو گیا۔ تمام کیتھولک پادریوں کو ۲۰ دن کے اندر آئر لینڈ چھوڑنے کا حکم دیا گیا...... مجسٹریٹوں کو اختیار دیا گیا کہ وہ کیتھولک فرقے کے لوگوں سے بچے چھین لیں اور انہیں پروٹسٹینٹ عقائد کی تعلیم کی لئے انگلینڈ بھیجیں۔'' (۱۸)
۳' ستمبر ۱۶۵۰ء کو کرامویل نے سکاٹ لینڈ کو فتح کر لیا۔ ''...... تین ہزار دشمن میدانِ جنگ میں کام آئے' ہزاروں تعاقب کے دوران مارے گئے' دس ہزار قیدی بنے۔'' (۱۹)
اس دور میں جمہوری اور سیاسی ادارے تلپٹ ہو کر رہ گئے ۔ عوامی خواہشات اور جذبات مجروح ہوئے۔ نتیجتاً ایک منافقانہ روش عام ہوئی ''...... اس کے دورِ اقتدار میں آبادی کا ایک بڑا حصہ منافق بن گیا۔ ہمیشہ کی طرح گناہوں میں ڈوبا' دولت'' عورت' اور' طاقت کی ہوس' میں مبتلا' لیکن ہمیشہ منہ بنائے' ناک سکوڑے اور زبان سے مذہبی کلمات کا ورد کرتے ہوئے......'' (۲۰)
۳ر ستمبر ۱۶۵۸ء کو کرامویل کی موت کے بعد اس کا وضع کردہ آمرانہ نظام تیزی سے ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہوا۔ چند ماہ کے اندر اندر چارلس دوم فرانس سے انگلینڈ آیا اور تاریخی بادشاہت کا احیا ہوا۔ مذہبی جنونیت اور وحشت کا دور دورہ تھا' کرامویل کی لاش کو قبر سے نکال کر پھانسی دی گئی اور اس کا سر ویسٹ منسٹر ہال (محل کا نام) کے سامنے ایک ستون پر لٹکا دیا گیا۔
چارلس دوم ۱۶۸۵ء تک برسرِ اقتدار رہا۔ اس کے دورِ اقتدار میں سماجی اخلاقیات انحطاط کا شکار ہوئی۔ عوامی زندگی میں عیش کوشی اور سہل پسندی کے عناصر شامل ہوئے اور لغورویوں کو زندگی کا حاصل سمجھا جانے لگا۔ بے یقینی اور ژولیدہ فکری عام ہوئی' تو لوگ اپنی ذات سے بیگانہ ہوتے چلے گئے ۔ بشمول بادشاہ سبھی درباری ''...... رقص' گھڑ دوڑ' مرغ بازی' بلیئرڈ' تاش ...... اور بہروپیاپن میں وقت صرف کرتے تھے...... دربار میں کھیلی جانے والی جوا اور مرد و زن کے مخلوط تعلقات مثال بن کر اعلیٰ طبقات میں پھیل گئے...... ہم جنس پرستی پروان چڑھی خصوصاً فوج میں ......'' (۲۱) نتیجتاً ایک ہمہ جہت اخلاقی انحطاط پیدا ہوا۔ جرائم میں اضافہ ہوا۔ ''...... جرائم زندگی اور جائداد کے لئے مسلسل خطرہ بن گئے ۔ چوروں' جیب کتروں اور گرہ کٹوں نے جتھابندی کر لی ۔ اور راتوں کو نکل کر حملہ کرتے تھے'' (۲۲) اس صورتحال پر قابو پانے کے لئے سخت قسم کے تادیبی قوانین بنائے گئے ۔ سزائیں انتہائی وحشیانہ تھیں ۔ سر والٹر بیسنٹ (Sir. Walter Besant) کے بقول: ''معمولی چوری چکاری پر کوڑے مارے جاتے یا ایک کان کاٹ دیا جاتا' بادشاہ کے دربار میں کسی پر وار کرنے پر دایاں ہاتھ کاٹ دیا جاتا' جعلسازی' دغابازی' اوزان یا پیمانوں کی غلطی تعزیری شکنجے کو دعوت دینے کے مترادف تھی' کبھی دونوں کانوں کو تختے

سے گاڑ دیا جاتا یا زبان کو تپتے لوہے سے داغا جاتا۔....'' (۲۳)

چارلس دوم ۱۶۸۵ء میں فوت ہوا۔ اور جیمز دوم (۱۶۸۵ء۔۱۶۸۸ء) برسر اقتدار آیا۔ ۱۶۸۸ء میں ہاؤس آف کامن نے اقتدار کے حوالے سے اپنی حیثیت تسلیم کروالی۔ ہاؤس آف کامن نے اقتدار جیمز دوم کی بجائے اس کے بیٹے کو سونپ دیا۔

دوسری طرف فرانس تھا۔ جہاں ۱۶۱۸ء سے ۱۶۴۸ء تک کے تیس سال جنگ کی بھینٹ چڑھ گئے۔ جنگ میں فرانس' آسٹریا' جرمنی اور سپین برسرِ پیکار تھے۔ اس جنگ نے یورپ کو کھنڈر بنا دیا۔''......تیس سالہ جنگ نے جرمنی کی آبادی کو ۲,۰۰,۰۰,۰۰۰ سے کم کر کے ۱,۳۵,۰۰,۰۰۰ کر دیا۔ خون میں نہائی زمین ایک سال میں بازیاب ہوئی مگر آدمیوں کی منتظر رہی۔'' (۲۴) ہر سو تباہی پھیل گئی۔ نتیجتاً لوگوں کو غربت' نکبت اور محرومیوں کا سامنا کرنا پڑا۔

اس جنگ کے اثرات باقی تھے کہ لوئیس چہاردہم (Louis-xiv) نے ۱۶۶۱ء میں فرانس کی زمامِ اقتدار سنبھالی۔ ''......اس نے اپنی مطلق آمریت کا اظہار ۱۶۶۵ء میں اس وقت کیا جب پیرس کے پارلیمان نے اس کے کچھ احکامات کو زیر بحث لانا چاہا۔ وہ شکاری جوتوں اور شکاری لباس میں ملبوس ہاتھ میں چابک لئے' ہال میں داخل ہوا اور کہا 'بدنصیبیاں جو تمہاری اسمبلی لائی ہے سب کو معلوم ہیں۔ میں تمہیں حکم دیتا ہوں کہ اس اسمبلی کو توڑ دو جو میرے احکامات کو زیر بحث لانے کے لئے اجلاس کرتی ہے۔'' (۲۵) لوئیس چہاردہم کی مطلق العنانیت' غیر ذمہ دارانہ رویہ اور جنگی جنون رنگ لایا۔ ۱۶۶۷ء میں اس نے سپین پر حملہ کیا۔ چار سال بعد ۶' اپریل ۱۶۷۲ء کو ہالینڈ کے ساتھ جنگ کا آغاز ہوا' جو ۱۶۷۸ء تک جاری رہی۔

اس دور میں مذہبی مناقشات بڑھنے لگے۔ پروٹسٹینٹ فرقے کے پیروکاروں کا جینا دوبھر ہو گیا۔ 'ان کے گرجا گھروں کو تباہ کرنے کے مختلف حیلے بہانے تراشے گئے۔ ۱۶۷۹ء میں حکومت نے پروٹسٹینٹوں کے ساتھ زیادہ سخت گیر رویہ اختیار کیا اور پروٹسٹینٹوں کو کیتھولک بنانے کیلئے رشوت اندازی' دھونس' دھمکی اور عمومی استبداد کا ایک مکمل بے دردانہ منصوبہ چھ برس تک عمل میں لایا گیا...... پروٹسٹینٹ خاندانوں پر اوباش سپاہی اور گھڑسوار چڑھ دوڑے۔ خوف و دہشت کی ایک ایسی فضا قائم ہوئی کہ دو ہفتوں کی اندر ۱۸۲,۰۰۰ افراد نے تبدیلئ مذہب کا اعلان کیا۔ پروٹسٹینٹوں کے گرجا گھروں کو ڈھا دیا گیا اور ان کے گھروں میں جنم لینے والے بچوں کو کیتھولک پادریوں سے بپتسما دلوایا گیا۔' (ملخص) (۲۶) اس دوران '......تقریباً ۴,۰۰,۰۰۰ پروٹسٹینٹوں نے اپنی زندگی کو خطرے میں ڈال کر سرحد کو عبور کیا'' (۲۷) اس انتشار و افتراق اور بے چینی میں اس وقت مزید اندوہناکی پیدا ہو گئی جب ''......۱۶۹۴ء میں بدنصیبیوں میں قحط سالی بھی شامل ہو گئی' صرف ایک بشپ کے علاقے میں ۴۵۰ اموات ہوئیں۔'' (۲۸) ''......غربت' قحط' بیماری اور جنگ نے فرانس کی آبادی کو' جو ۱۶۷۰ء میں تقریباً ۲,۳۰,۰۰,۰۰۰ تھی۔

۱۷۰۰ء میں کم کر کے ۱٫۹۰٫۰۰٫۰۰۰ کر دی'' (۲۹) ۔اسی دوران ۱۶۸۸ء سے ۱۶۹۷ء تک ایک جنگ ہوئی۔ جس میں ایک طرف تنہا فرانس تھا اور دوسری طرف باقی ماندہ یورپ۔

سترہویں صدی کا اختتام ہوا تو یورپ میں جنگ اور موت کا خوف پھیلا ہوا تھا۔ بھوک، افلاس اور غربت کا دور دورہ تھا۔ پورا یورپ دیوالیہ ہونے کے قریب پہنچ چکا تھا۔ معاشرتی امن وسکون ناپید تھا۔ ہر طرف ایک مایوسی پھیلی ہوئی تھی۔

اسی صدی میں تھامس ہابز (Thomas Hobbes) اور جان لاک (John Lock) جیسے دانشوروں نے عوامی حقوق کی بازیافت کی جدوجہد شروع کی۔ اور اسی عہد میں سر آئزک نیوٹن (Sir.Isaac Newton) نے اصولِ کششِ ثقل اور قوانینِ حرکت دریافت کر کے سائنسی علوم کی ترقی کی راہیں ہموار کیں۔ سائنسی علوم کی اس ترقی نے ایک نیا انداز فکر پیدا کیا اور روایتی فلسفے اور مذہبی خیالات واقدار کو نئے انداز سے سمجھنے اور پرکھنے کا رجحان پیدا ہوا۔

اٹھارہویں صدی کا آغاز ہوا تو سپین میں حقِ جانشینی کی جنگ جاری تھی۔ اس جنگ میں انگلینڈ اور ہالینڈ سمیت کئی ممالک شامل تھے۔ اتحادیوں کے ''..... حتمی فتح میں ۲۲٫۰۰۰ آدمی کام آئے' فرانس کو ۱۲٫۰۰۰' اموات کا سامنا کرنا پڑا۔'' (۳۰) یہ جنگ ۱۷۱۳ء میں ختم ہوئی۔

یورپ کے لوگ ابھی سانس بھی نہ لینے پائے تھے کہ ۱۷۵۶ء سے ۱۷۶۳ء تک ایک مرتبہ پھر جنگ بھڑک اٹھی۔ اس سات سالہ جنگ نے دنیا کے سبھی حصوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ یورپ' امریکا اور ایشیا میں لڑی جانے والی اس جنگ نے انسانیت کو دہلا دیا۔ اس جنگ کے نتیجے میں برطانیہ نے نوآبادیات پر اپنے قبضے کو راسخ کیا اور اس کی سرحدیں پوری دنیا میں پھیل گئیں۔

اسی دوران ۱۷۶۰ء میں جارج سوم (George-III) تخت نشین ہوا۔ ساٹھ برس پر محیط اس کا دور بے حد ابتلا کا دور تھا۔ ''......ایک انگریز تاریخ دان کہتا ہے کہ جارج سوم کا نام بنا اذیت کے نہیں لکھا جا سکتا' بنا لعنت ملامت کے بمشکل لکھا جا سکتا ہے' اس نے کچھ ایسی مصیبتیں ملک کا نصیبہ بنا دی تھیں۔'' (۳۱) اس نے پارلیمان کے بہت سے ممبروں کو مختلف حیلوں سے اپنے زیر اثر کر کے پارلیمان کو کٹھ پتلی بنا دیا۔ نتیجتاً عوامی حقوق پائمال ہونے لگے۔ جارج سوم کی پالیسیوں کی وجہ سے ملک میں خانہ جنگی کی کیفیت پیدا ہو گئی اور امریکا (جو برطانیہ کی نوآبادی تھا) میں انقلاب کی چاپ سنائی دینے لگی۔

دوسری طرف فریڈرک ثانی ۱۷۴۰ء میں پرشیا کا حکمران بنا۔ اس کا پہلا حملہ سلیشیا پر تھا۔ ۱۷۴۸ء تک پرشیا اور سلیشیا کے درمیان دو مرتبہ جنگ ہو چکی تھی۔ تیسری مرتبہ سات سالہ جنگ' جو ۱۷۵۷ء میں فریڈرک ثانی کی فتح پر منتج ہوئی'' ......۱۶٫۰۰۰ ہزار قیدی پکڑے گئے' ۲۷ توپیں اور ۱٫۰۰۰ سے بھی کم آدمیوں کا نقصان برداشت کیا۔'' (۳۲) مگر صرف دو سال بعد فریڈرک کو ایک شکست کا سامنا کرنا پڑا اور اس نے کہا'' ......۴۸٫۰۰۰ کی فوج میں سے صرف ۳٫۰۰۰ بچے...... میرا خیال ہے کہ سب کچھ تباہ ہو

گیا......" (۳۳)

اٹھارویں صدی میں بقول سی۔ڈی۔ہیزن:

"ہر جگہ لوگوں کی بڑی تعداد کی حالت افسوس ناک تھی......عوام جو کسان تھے قانون،اداروں اور روایات کے گھیرے میں ذلیل تھے......کسی ایک یا دوسرے طریقے سے ان پر ظالمانہ ٹیکس عائد تھے......بیشتر یورپ میں ذاتی آزادی کی مبہم سی شروعات بھی انہیں حاصل نہ تھیں۔سوائے انگلینڈ اور فرانس کے زرعی غلامی کا نظام......لاگو تھا۔کوئی ایک بھی نہ تھا،جو خواب دیکھتا کہ لوگوں کو تعلیم کا حق ہے تا کہ وہ زندگی گزارنے کے لئے بہتر طور پر تیار ہو سکیں۔ یورپ کے سماج کا عظیم ذیلی ڈھانچہ ناخوشگوار،محروم آزادی،غیر محفوظ،غیر ترقی یافتہ انسانوں کا انبوہ تھا،جس پر ہر طرف سے نشو ونما اور اصلاح کے دروازے بند تھے۔" (۳۴)

فرانس میں عوام اور حکمرانوں کے درمیان ایک کشمکش موجود تھی۔مذہبی آزادیوں کا فقدان تھا۔

"......پروٹسٹینٹ فرقے کی تبلیغ ممنوع تھی اور چھپ چھپا کر یا تنہائی میں ہی ممکن تھی۔یہودیوں کو غیر ملکی سمجھا جاتا تھا......ان کی حالت ذلّت آمیز تھی۔کیتھولک قانونی طور پر پابند تھے کہ اپنے مذہبی احکامات اور رواجوں،شرکت (Communion)،روزہ کے دنوں (Fast Days) اور ایسٹر کے چلے (Lent) کی پابندی کریں۔چرچ درگذر کا مخالف تھا اور اسی وجہ سے والٹیئر کی مخالفت مول لی۔کسی کو شخصی آزادی حاصل نہ تھی۔حکام جسے چاہتے بغیر کسی وجہ کے اور بغیر کوئی صفائی کا موقع فراہم کئے جب تک چاہتے ملزم کو قید میں رکھتے......نہ ہی سیاسی آزادی تھی فرانسیسی نہ ہی کوئی عوامی اجتماع کر سکتے تھے اور نہ ہی کوئی انجمن یا سوسائٹی بنا سکتے تھے۔" (۳۵)

اسی دور میں مانٹسکو (Montesquieu)،والٹیئر (Voltir) اور روسو (Rouseau) جیسے دانشور پیدا ہوئے جنہوں نے مذہبی اور سماجی استبداد کے خلاف آواز بلند کی اور لوگوں کو ان کے حقوق سے آشنا کرانے کی سعی کی۔ان سب کا منتہائے نظر صرف عوام کے مسائل و مصائب کا حل تھا۔انہوں نے زندگی اور معاشرت کو بالکل نئے انداز سے پرکھا اور معاشرے کے لئے کچھ نئی اقدار کی تفہیم کو ممکن بنایا۔ان کی تحریر و تقریر نے مردہ دلوں میں نئی زندگی پھونک دی اور نتیجتاً انقلاب فرانس کی راہ ہموار ہوئی۔

"۱۴ جولائی ۱۷۸۹ء کو حقوق کی جدوجہد خون آشام ہوگئی۔لوگوں نے اسلحہ کی دکانوں کو لوٹ لیا اور مسلح ہو کر بسٹلے (Bastille) کے قلعے پر حملہ آور ہوئے،جہاں سے شہر کے مشرقی حصے پر نظر رکھی جاتی تھی اور ساتھ ہی یہ قلعہ ایک نفرت انگیز شہرت کی حامل ریاستی جیل اور ایک ظالمانہ

حکومت کی علامت تھا۔ کئی گھنٹے کی گھمسان کی جنگ کے بعد قلعہ ان کے ہاتھوں میں تھا۔ انہیں تقریباً دوسو آدمیوں کا نقصان اٹھانا پڑا' جو ہلاک یا زخمی ہوئے۔ ہجوم نے قلعے کے کمان دار اور کئی سوئس محافظوں کو وحشیانہ انداز میں قتل کر دیا۔" (۳۶)

ایک خانہ جنگی کی کیفیت پیدا ہو گئی۔ عوامی احتجاج جاری رہا۔ پرسطوت محلات عوامی غصے کا ہدف بن گئے۔

۱۵ اکتوبر ۱۷۸۹ء کو ورسیلز (versailles) محل نشانہ بنا۔ عوامی جدوجہد جاری رہی۔ سیاسی کلب وجود میں آئے۔ قہوہ خانوں میں بحثیں جاری تھیں۔ اس ساری صورتحال میں نہ صرف لوگ متحد و منظم ہوئے بلکہ ان میں ایک ذہنی پختگی اور بالیدگی بھی پیدا ہوئی۔

۲۰ اپریل ۱۷۹۲ء کو لوئیس شش دہم نے فرانسیسی عوام کے دباؤ کے تحت آسٹریا کے خلاف اعلان جنگ کیا۔ اس جنگ میں بوجوہ فرانسیسی افواج کو ہزیمت کا سامنا کرنا پڑا۔ عوام بپھر گئے ادھر جنگ میں شکست کا سامنا تھا ادھر پیرس پر خوف وہراس طاری تھا۔ "اسمبلی نے دو حکم جاری کئے۔ ایک تو یہ کہ پیرس کی حفاظت کے لئے بیس ہزار آدمیوں پر مشتمل فوج مہیا کی جائے اور دوسرا یہ کہ سرکش اور Non Juring پادریوں کو تعزیری نوآبادیات میں ملک بدر کر دیا جائے۔ مگر لوئیس شش دہم نے دونوں کو رد (veto) کر دیا۔" (۳۷) عوامی غصہ عروج پر پہنچ گیا۔ ۲۰ جون ۱۷۹۲ء کو ٹلیریز (Tuileries) کا محل عوامی ہجوم کا نشانہ بنا۔ ۱۰ اگست ۱۷۹۲ء کو ایک مرتبہ پھر احتجاجی جلوس بادشاہ کے محل پر حملہ آور ہوا۔ بادشاہ نے اسمبلی ہال میں چھپ کر جان بچائی۔ "......۸۰۰ گارڈز کام آئے ......اس دن ۵,۰۰۰ سے زیادہ لوگ مرے۔" (۳۸) بادشاہت دم توڑ رہی تھی۔ اسی دوران انقلابی کونسل وجود میں آئی اور انقلاب دشمن عناصر کے خلاف کارروائی شروع ہوئی۔

> "۲ ستمبر کو دشمنوں کو ہراساں کرنے کا کام شروع ہوا۔ انقلابی مجلس کی طرف سے پیرس کی جیل میں ایک خصوصی ہنگامی عدالت بنائی گئی۔ قیدیوں کو ......گروہ کی صورت میں عدالت کے سامنے لایا جاتا ......اور اگر انہیں مجرم پایا جاتا تو انہیں ایک 'دوسری جیل' بھیجا جاتا ۔ یہ سزائے موت تھی۔ انہیں گلی میں دھکیل دیا جاتا جہاں بپھرے ہوئے لوگ انہیں قتل کرنے کے لئے تیار تھے۔ اس طرح ۲ ستمبر اور آنے والے دو دنوں میں پیرس میں کئی سو لوگوں کو قتل کیا گیا۔ صحیح تخمینہ لگانا ممکن نہیں۔" (۳۹)

یہ صورت حال سرحدوں کے اندر تھی۔ ادھر سرحدوں پر انگلینڈ' روس' ہالینڈ' سپین' جرمنی اور اٹلی کی افواج فرانس کے خلاف صف آرا تھیں۔ ادھر انقلابی کونسل اور حکومت کے درمیان اختلافات نے جنم لیا۔ شدید بحرانی کیفیت پیدا ہو گئی اور دہشت کا تاریک دور Reign of Terror شروع ہوا۔ کسی کو بھی انقلاب دشمن قرار دیا جاتا اور قتل کر دیا جاتا۔ مذہبی اختلافات اور مناقشے رنگ لائے اور "

.........۲۴ نومبر کو پیرس کے تمام گرجے بند کر دیئے گئے۔''(۴۰) اس صورتحال میں غربت و افلاس کا دور دورہ ہوا۔ کاروبار تباہ ہو گئے اور ملک خانہ جنگی کی لپیٹ میں آ گیا۔

نپولین بونا پارٹ (Napoleon Bona Parte) ۱۷۹۶ء میں فرانسیسی فوج کا کمان دار بنا۔ اس کے جنگی جنون کی وجہ سے ملک میں ایک انتشار و افتراق پیدا ہوا۔ اٹھارویں صدی ختم ہوئی تو پورا یورپ سماجی ابتری کا شکار تھا۔ ''تدریجی اصلاح کا سلسلہ رک گیا۔ شائستگی، اخلاق اور مذہب خطرناک صورت حال سے دوچار ہو گئے۔ ہر ملک کا اندرونی نظام تلپٹ ہو گیا اور سبھی جگہ گروہ بندی پیدا ہو گئی، جو ایک طویل عرصے تک دنیا کے ایک چوتھائی حصہ میں احتجاج اور خلفشار کا باعث بنی۔''(۴۱) اس دور میں ''......عصمت فروشی کو اتنا بڑھاوا ملا کہ آج ہمارے دور میں بھی ویسی صورت حال نہیں ہے......'' (۴۲) اس حوالے سے معاشرتی اقدار کا انحطاط بے حد ہمہ گیر اور گھناؤنا تھا۔ ''........کچھ لوگ باہمی تسکین کے لئے باہم منسلک تھے۔ ۲۳ اور ۳۰ اپریل ۱۷۲۵ء کے 'لندن جرنل' نے ۷ ہم جنس پرستوں کی گرفتاری کی خبر دی۔ ۱۴ مئی کو ۳ دوسرے ہم جنس پرستوں کی پھانسی کی خبر شائع ہوئی......(پولیس) نے ۲۰ کلب یا گھر تلاش کئے ہیں جہاں ہم جنس پرست ملتے ہیں۔''(۴۳) صورتحال اتنی گھناؤنی اور خطرناک شکل اختیار کر چکی تھی کہ مرد و زن بغیر شادی کئے ایک دوسرے کے ساتھ رہتے تھے۔ ''.....سماجی، معاشی اور سیاسی اخلاقیات اتھاہ پستی کو چھو رہی تھی۔''(۴۴) شراب نوشی اور جوا بازی عام تھی۔ جوا کو دربار کی سرپرستی حاصل تھی۔ ''.....ایک خصوصی افسر نوشہ دربان (Groom Porter) دربار میں جوا کی نگرانی کرتا تھا۔'' (۴۵) تجارت ابن الوقتی کا دوسرا نام بن گیا۔ تاجر حریص اور لالچی تھے اور زیادہ سے زیادہ نفع کمانے چکر میں اصول و اقدار اور اخلاق کو بھول چکے تھے۔ اسمگلنگ، بحری قزاقی اور غلاموں کی تجارت عام تھی۔

''......امریکا اور ویسٹ انڈیز کی تمام برطانوی نو آبادیات میں ۱۶۸۰ء سے ۱۷۸۶ء تک ۲۱,۳۰,۰۰۰ (غلام) درآمد کئے گئے۔ سالانہ اوسط ۲۰,۰۹۵ بنتی ہے......غلاموں کو لانے کے لئے بحری جہازوں کی کل تعداد ۱۹۲ اور ان میں ۴۷,۱۴۶ نیگر دز کو لے جانے کی گنجائش تھی...... ۱۷۹۰ء کے لگ بھگ، براعظم سے سالانہ برآمد ہونے والے (غلاموں) کی تعداد کچھ یوں ہے: برطانویوں کے ذریعے ۳۸,۰۰۰، فرانسیسیوں کے ذریعے ۲۰,۰۰۰، ڈچوں کے ذریعے ۴,۰۰۰، ڈنمارکیوں کے ذریعے ۲,۰۰۰، پرتگالیوں کے ذریعے ۱۰,۰۰۰: کل ۷۴,۰۰۰...... یورپی نو آبادیات کی طلب کی وجہ سے غلام بنانے کے لئے انسانوں کی تلاش کی سنگینی بڑھ گئی تھی۔ (۴۶)''

انیسویں صدی کا آغاز ہوا تو فرانس میں نپولین بونا پارٹ (۱۸۰۴ء-۱۸۱۴ء) حکمران تھا۔ اس کا تمام عرصۂ اقتدار جنگی جنون میں ڈوبا ہوا تھا۔ یورپ کو ''فرانس کی ترقی اور متکبرانہ فوقیت میں تمام ریاستوں کی آزادی اور خودمختاری کے لئے خطرہ نظر آتا تھا......کیونکہ یہ ملک اب مکمل طور پر ایک

آمر مطلق کے ہاتھوں میں تھا اور آمر بھی ایسا جس نے جنگ کی بنا پر ترقی کی اور جس کا جنگی ذوق شوق اب بے مہار ہو چکا تھا۔" (۴۷)

نپولین کے اقتدار سنبھالنے سے پہلے ۱۸۰۳ء میں انگلینڈ اور فرانس کے درمیان جنگ ہوئی۔ سپہ سالار نپولین تھا۔ ۱۸۰۵ء میں آسٹریا کے ساتھ جنگ ہوئی۔ ۱۸۰۶ء میں پرشیا اور فرانس متحارب تھے۔ ۱۸۰۷ء میں فرانسیسی افواج نے روس پر یلغار کی۔ ۱۸۰۹ء میں اٹلی نپولین کی توسیع پسندی کی بھینٹ چڑھا۔ اس کے بعد پرتگال کی باری آئی۔ اسی دوران نپولین نے سپین پر قبضہ کرنے کی کوشش کی مگر ناکام رہا۔ ۷ ستمبر ۱۸۱۲ء کو بوروڈینو (Borodino) (جو ماسکو کے راستے میں تھا) کے مقام پر ۱۲۵,۰۰۰ سپاہیوں پر مشتمل فرانسیسی فوج کا سامنا روسیوں کے ایک لاکھ سپاہیوں سے ہوا۔

"فرانسیسیوں کے ۳۰,۰۰۰ اور روسیوں کے ۴۰,۰۰۰ آدمی کام آئے...... ۱۴ ستمبر کو نپولین ماسکو میں داخل ہوا...... دوسرے دن شہر کے مختلف حصوں میں گولی چل پڑی...... چار دن یہ الاؤ شدت سے دہکتا رہا اور شہر کا ایک بڑا حصہ اس کا لقمہ بن گیا...... نپولین کئی ہفتے تک وہاں ٹھہرا...... یہ ایک طویل اذیت تھی، جس کے دوران ایک لاکھ آدمی گھٹ کر چند ہزار رہ گئے...... (واپسی پر) بوروڈینو کے مقام پر اپنے ساتھیوں کی بے گور و کفن لاشوں کو دیکھ کر وہ تھرا اٹھے۔" (۴۸)

نپولین نے ۱۸۱۳ء میں جرمنی کے خلاف فوج کشی کی اور جرمنی کو تاراج کیا، مگر مارچ ۱۸۱۴ء میں یورپ کے کئی ملکوں کے اتحاد نے فرانس پر چڑھائی کر دی۔ نپولین شکست سے دوچار ہوا اور ۳۰ مارچ ۱۸۱۴ء کو سقوطِ پیرس ہوا۔ لیکن نپولین نے بچے کھچے فوجیوں کو ایک مرتبہ پھر منظم کیا اور ۱۸ جون ۱۸۱۵ء کو واٹرلو (Waterloo) کو میدان جنگ بنایا۔ ہزاروں لوگ کھیت رہے۔ نپولین کو شکست ہوئی اور اسے گرفتار کر لیا گیا۔ ظلم، بربریت اور مبہم جوئی کا تاریک دور ختم ہوا۔ لیکن اسی دوران یورپ کے تقریباً سبھی ملکوں میں فکر و شعور کے حوالے سے کی جانے والی جدوجہد کے ثمرات سامنے آنے لگے تھے۔ اسی صدی میں نہ صرف سائنس اور صنعت کو فروغ حاصل ہوا بلکہ معاشرتی اور سماجی سطح پر انسانی توقیر کو بھی تسلیم کیا جانے لگا۔ ۱۸۳۳ء میں برطانوی پارلیمان نے انسدادِ غلامی کا قانون پاس کیا۔ یہ قانون انسانی عز و وقار کی فتح تھی۔

اسی دور میں بچوں کی مشقت کے خلاف قانون پاس ہوا کیونکہ مختلف فیکٹریوں میں چھوٹے چھوٹے بچے جن کی عمریں پانچ چھ سال سے لے کر نو دس سال تک ہوتی تھیں فیکٹریوں میں کام کرنے پر مجبور تھے۔ ان کی ڈیوٹی کا دورانیہ ایک دن میں بارہ سے چودہ گھنٹے ہوا کرتا تھا۔ کھانے کے وقفے میں ان سے مشینیں صاف کروائی جاتی تھیں۔"...... ۱۸۳۳ء میں فیکٹری ایکٹ منظور ہوا جس کی رو سے ۹ سال سے کم عمر بچوں کی ملازمت پر پابندی لگائی گئی اور ۹ سال سے ۱۳ سال تک کے بچوں کے لئے زیادہ

سے زیادہ ۸ گھنٹے اور ۱۳ سے ۱۸ سال تک کے بچوں کے لئے ۱۲ گھنٹے کام کا دورانیہ طے کیا گیا۔'' (۴۹)

یاد رہے کہ اٹھارویں صدی کے نصف آخر میں صنعتی انقلاب کا آغاز ہو چکا تھا اور انیسویں صدی کے آتے آتے صنعت بے حد ترقی کر چکی تھی۔ اسی انیسویں صدی میں جب ہندوستان کے باسی ملوکیت اور غلامی کی تاریکیوں میں ٹامک ٹوئیاں مار رہے تھے' یورپ کی صورت حال کچھ یوں تھی: ''.....ہم نے زمین کے کرّے کو اپنے ہاتھوں میں تھام لیا ہے اور اس کے اوپر جیتی جاگتی تاروں کا ایک جال لپیٹ دیا ہے۔ تمام زمین ایک جیسی خواہشوں' ایک جیسے مفادات اور ایک جیسے منصوبوں کی بنا پر متحد اور متصل ہو کر رہ گئی ہے......'' (۵۰) یہ ایک ٹیلی گراف کمپنی کا اعلامیہ تھا جو ۱۸۶۰ء میں جاری کیا گیا۔ انہی دہائیوں میں سٹیم انجن کو موثر طور پر استعمال کرنے کی کوششیں شروع ہوئیں اور نتیجتاً سٹیم انجن سے مختلف چیزوں کو چلانے کا عمل شروع ہوا۔ پارچہ بافی کی مشینیں اس انجن سے چلنے لگیں پھر دخانی کشتیاں بنیں اور پھر ریل۔ ''......آہنی راستوں نے تجارت اور حکمت عملی کی نئی جہتیں عیاں کیں......'' (۵۱) بڑی بڑی صنعتیں لگیں' بے شمار لوگ مزدور بنے' فیکٹری ورکرز کا ایک نیا طبقہ وجود میں آیا تو آجر اور اجیر کا نیا رشتہ قائم ہوا اور سماجی اقدار میں ایک غیر محسوس مگر بے حد تیز رو تبدیلی وارد ہونا شروع ہوئی۔

دوسری طرف عوام کی سیاسی جدوجہد رنگ لائی اور پارلیمان' آئین اور قانون کی بالادستی کو تسلیم کر لیا گیا۔ انگلینڈ میں یہ اصول طے پا گیا کہ بادشاہ تاجدار تو ہوتا ہے' مگر حکمران نہیں۔ ۱۸۴۷ء کے لگ بھگ فرانس میں معاشرتی سطح پر وارد ہونے والی تبدیلیوں کے حوالے سے ایک نئی بحث نے جنم لیا۔ فرد اور سماج کے رشتے زیر بحث آئے۔ ایک طرف 'صنعتی نظام' کارخانے اور کارخانہ دار تھے' تو دوسری طرف مزدور اور مزدوروں کی محنتیں۔ مزدور اور سرمایہ کے پیداواری رشتے کی تفہیم کی کوششیں شروع ہوئیں۔

اسی دور میں سینٹ سائمن (Saint Simon) نے مزدوروں کے حقوق کی بازیافت کی جدوجہد شروع کی۔ نتیجتاً ۲۴ فروری ۱۸۴۸ء کو فرانسیسی تاجدار لوئیس فلپ (Louis Phillipe) کے اقتدار کا سورج غروب ہو گیا۔

وسطی یورپ میں ۱۸۴۸ء کے آغاز سے ہی مسلسل بے چینی اور خلفشار کی کیفیت موجود تھی۔ جرمنی' اٹلی اور آسٹریا کے عوام کے دلوں میں ایک انقلابی جذبہ مچل رہا تھا۔ لوگ محرومیوں اور مجبوریوں کے خلاف اٹھ کھڑے ہوئے۔ ''محروم لوگوں کے احساس محرومی نے ایک شدید بے ہنگم احتجاج کو جنم دیا......۲۳ جون کو ایک خون آشام جدوجہد کا آغاز ہوا لیکن یہ چند دنوں میں نپٹا دی گئی......اس جون میں تہذیب نے اپنے آپ کو بچانے کے لئے وحشیانہ طور طریقے اختیار کئے۔'' (۵۲)

اسی دور میں ہنگری' بوہیمیا اور جرمنی میں انقلاب برپا ہوا۔ ۱۸۵۹ء میں فرانس اور پیڈمونٹ (Piedmont) کی متحدہ افواج آسٹریا کے ساتھ برسر پیکار ہوئیں ''اتحادیوں کے ۱۷,۰۰۰ آدمی اور آسٹریا کے ۲۲,۰۰۰ آدمی کام آئے۔'' (۵۳) ۱۸۶۰ء میں اٹلی اور سسلی کے درمیان جنگ ہوئی

۔میدان اٹلی کے ہاتھ رہا۔۱۸۶۴ء میں پرشیا اور آسٹریا کی فوجوں نے ڈنمارک پر چڑھائی کر دی۔۱۶ جون ۱۸۶۶ کو پرشیا اور جرمنی کی چند چھوٹی چھوٹی ریاستوں کا اتحاد' آسٹریا کے مقابلے میں میدان جنگ میں اترا۔۱۸۷۰ کی جولائی میں پرشیا اور فرانس کی فوجیں آمنے سامنے تھیں۔ یہ جنگ ایک سال تک جاری رہی۔ ستمبر کے دو دنوں میں فرانسیسیوں کے "ایک سو بیس ہزار آدمی مارے گئے یا زخمی ہوئے یا قیدی بنے" (۵۴) پرشیا کی افواج نے ۱۹ ستمبر کو پیرس کا محاصرہ کرلیا' چار ماہ تک جاری رہنے والا یہ محاصرہ ایسا مکمل اور اتنا شدید تھا کہ خوراک کی ترسیل کسی طرح بھی ممکن نہ تھی۔ محصور شہریوں کا اندوختہ ختم ہو گیا۔نتیجتاً "......لوگوں نیہر وہ شے کھائی جو انہیں دستیاب ہوسکی' کتے' بلیاں' چوہے......۳۱ جنوری کے بعد کھانے کے لئے کچھ بھی نہ بچا' اس پر مستزاد شدید سردی کی وجہ سے پیدا ہونے والے مسائل' کوئلہ اور جلانے کی لکڑی کے ذخائر ختم ہو گئے۔" (۵۵) اسی دوران ایک نواحی شہر Metz کا سقوط عمل میں آیا۔ جہاں "چھ ہزار افسروں اور ۱,۷۳,۰۰۰ آدمیوں پر فاقہ کشی مسلط کر کے ہتھیار ڈالنے پر مجبور کیا گیا...... جبکہ ایک ماہ پیشتر ۱۹,۰۰۰ جنگی قیدی بنائے جا چکے تھے۔" (۵۶) دوسرے لفظوں میں انسانی تحقیر و تذلیل کا ایک سلسلہ تھا' جو رکنے کا نام نہ لیتا تھا۔

دوسری طرف عصری آگہی نے جرمنی کے عوام کو اپنے حقوق کی بازیافت اور آزادیوں کے بارے میں سوچنے پر مجبور کر دیا۔اس دور (۱۸۶۳ء) میں کارل مارکس (Carl Marx) کا فلسفہ سامنے آیا۔جس کے نتیجے میں عوام ایک نئے شعور اور آگہی سے آشنا ہوئے۔اس لحاظ سے انیسویں صدی ایک سطح پر شدید اضطراب و انتشار کی صدی تھی تو دوسری سطح پر شعور و آگہی کی روشنی سے تاباں اور ساتھ ہی صنعت اور سائنس کی ترقی سے معمور......انیسویں اور بیسویں صدی کی متصل دہائیوں میں سائنس اور صنعت کی ترقی ماضی کے مقابلے میں بے مثال تھی۔ حقائق کچھ یوں تھے:

"۱۹۰۳ء میں رائٹ برادرز (Wright Brothers) نے پہلی مرتبہ جہاز اڑایا۔ ۱۹۰۸ء میں ولبر رائٹ (Wilber Wright) نے پچپن میل کا فاصلہ جہاز کے ذریعے ۳۷ میل فی گھنٹہ کی رفتار سے طے کیا۔ برطانیہ میں ۱۹۰۵ء میں موٹر کاروں کی تعداد ۵,۰۰۰ تھی۔ جو ۱۹۰۸ء میں ۵۰,۰۰۰ تک جا پہنچی اور ۱۹۰۹ء میں یہ تعداد ۱,۸۰,۰۰۰ ہو گئی۔ فرانس موٹر کاروں کی صنعت کا پہلا مرکز تھا۔ بعدازاں امریکا نے اپنی اجارہ داری قائم کر لی۔ ۱۹۰۹ء میں امریکا میں سالانہ ۱,۱۵,۰۰۰ موٹر کاریں بنتی تھیں۔فرانس میں ۴۵,۰۰۰۔

۱۸۷۰ء میں امریکی نژاد بیل (Bell) اور ایڈیسن (Edison) نے ٹیلی فون بنایا' جو بعد میں پورے یورپ میں پھیل گیا۔۱۹۰۴ء میں امریکا میں ۳,۰۰۰ ملین ٹیلیفون کالیں ہوئیں۔ جبکہ برطانیہ میں یہ تعداد ۲۵ ۷ ملین تھی اور جرمنی میں ۶۶ ۷ ملین تھی۔اسی دور میں ریڈیو

ایجاد ہوا۔ گراموفون ایجاد ہوا اور سینما کی تفریح ہاتھ آئی۔" (۵۷)

یوں سائنسی ایجادات نے ایک نئے بسیط صنعتی سماج کو جنم دیا۔ فرسودہ طبقاتی امتیازات میں پسے ہوئے فاقہ زدہ دیہاتی روزگار کی تلاش میں شہروں کا رخ کرنے لگے۔ جہاں کارخانوں کی صورت میں روزگار کے وسیع ذرائع موجود تھے۔ کارخانوں کے ساتھ کچی بستیاں بنیں۔ شہروں میں غلاظتوں کے ڈھیر لگ گئے۔ فرد کا جمالیاتی ذوق بری طرح مجروح ہوا۔ پھر کارخانے میں کام کرنے کے اوقات اور حاضری۔ مزدوروں کو دور دراز کا سفر درپیش تھا۔ اپنے کنبے اور خاندان سے دور، صبح سے شام تک کام کرتے کرتے وہ بھی کارخانے کی کلوں کے ساتھ ایک کل بن گئے۔ جب یہ لوگ لگے بندھے خاندانی نظام سے دور ہوئے تو جذباتی اور جبلی سطح پر بے شمار گنجلک مسائل کا شکار ہو کر رہ گئے۔ انیسویں صدی اس لحاظ سے بے حد عذاب ناک تھی کہ اس صدی میں یورپ کا خاندانی نظام بری طرح ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہو کر رہ گیا۔ مرد، عورتیں اور بچے کارخانوں میں اور کارخانوں سے متصل دفاتر میں کام کرنے لگے تو جذباتی سطح پر محرومی، تنہائی اور بے چارگی کا احساس بڑھنے لگا۔

اس صدی کے دوران چالس ڈارون نے انسانی ارتقا کے بارے میں ایک نظریہ پیش کیا۔ نتیجتاً "حیاتیات کی سائنس ظہور پذیر ہوئی۔ اس کے نظریات عینیت پرستی، مذہب پسندی، مابعد الطبیعیات کے خلاف تھے۔ ارتقا کے اس نظریے نے جدید سائنس اور مادی جدلیات کے لئے نئی راہیں ہموار کیں۔۔ لیکن...... تعقل پسندی اور معروضیت کو سہارا بھی دیا۔" (۵۸) یہ تعقل پسندی، جو جدید سائنسی اندازِ فکر اور صنعتی ماحول کی وجہ سے پیدا ہوئی، مذہب اور مذہبی اقدار کے حوالے سے نئے مباحث کا در وا کرنے کا باعث بنی اور فرد سے مذہب کا سہارہ بھی چھن گیا۔

"اٹھارویں اور انیسویں صدی کے دوران عیسائیت کے مروجہ عقائد بار بار سوالیہ نشان کی زد میں آئے اور روایتی عذر خواہیاں، جو عموماً مذہبی مسئلے کو تعقل کی بنیاد پر مدد فراہم کرتی تھیں، نظریہ علم (Epistemology) میں نئے انکشافات کی وجہ سے خود ہی بکھر رہ گئیں۔ حتیٰ کہ کانٹ (KANT)، جس نے عقلی تصور کو ہیوم (Hume) کی انتہاپسندانہ تشکیک سے نجات دلانے کو اپنا نصب العین بنالیا تھا، نے خدا کے وجود کے بارے میں روایتی براہین کو فسخ قرار دیا۔ دوسری طرف ہیگل (Hegel) کی جدلیاتی منطق اور مابعد الطبیعیات نے مذہب کو زیادہ مامون حیطہ فراہم کیا کیونکہ علت اور جواز کو روحانی حقائق کو منکشف کرنے کی کلید سمجھنا تمام نظام ہائے فکر کے لئے قابل ذکر تھا...... نتیجتاً عیسائیت کی مذہبی نوعیت کی بجائے اخلاقی نوعیت پر زور دیا گیا اور جیسا کہ کرکیگارڈ نے تسلیم کیا، عقیدہ، خداترسی، گناہ اور جرم کے انجیلی نظریات کو اگر حقیقی طور پر نظر انداز نہیں کیا گیا تو کم از کم غیر اہم ضرور سمجھا گیا۔" (۵۹)

اور یوں مذہب اور مذہبی اقدار کو بھی ایک نئے انداز سے پرکھنے کا سلسلہ شروع ہوا۔

بیسویں صدی اپنے جلو میں انسان کی بے توقیری اور موت کی ارزانی لے کر آئی۔ دونوں عالمی جنگیں اسی صدی میں ہوئیں اور انسان اعتمادِ ذات سے محروم ہوتا چلا گیا۔ پہلی جنگ عظیم ۱۹۱۴ء میں شروع ہوئی۔ تقریباً چار سال تک دنیا کے بیشتر حصوں میں لڑی جانے والی اس جنگ میں"......ایک لاکھ امریکی، دس لاکھ برطانوی، دس لاکھ سے زائد فرانس اور ہنگری کی باشندے اور روس اور جرمنی کے تقریباً بیس لاکھ آدمی لقمہ اجل بنے۔"(۶۰)

۱۹۱۷ء میں کارل مارکس کے نظریات اور تعلیمات کے زیر اثر روس میں انقلاب برپا ہوا۔ اس انقلاب میں لاکھوں لوگ مارے گئے۔ "......مزدور اور انقلابی سپاہی عوام دشمن سامراجی پالیسیوں پر عدم اطمینان کے حوالے سے مظاہرے کر رہے تھے۔ عبوری حکومت سامراجی ہتھکنڈوں پر مصر تھی...... جنرل الیکسی بروسیلوف کی سرکردگی میں جنوب مغربی محاذ پر حملے کا حکم دیا گیا...... دس دن لگے اور تقریباً ۱,۵۰,۰۰۰ آدمی مرے یا زخمی ہوئے"(۶۱) اس انقلاب میں بلا شبہ لاکھوں لوگ لقمۂ اجل بنے۔ نتیجتاً ایک خاص اندازِ فکر اور فلسفہ ریاستی آئین اور قانون کی اساس بن گیا اور انسانی آزادیوں کا ایک نیا دور شروع ہوا۔

دوسری طرف سائنس اور صنعت کی میدان میں ترقی جاری تھی۔ ۱۹۳۸ء کے آتے آتے صنعت کے میدان میں بے پناہ ترقی ہوئی۔ صرف موٹر کاروں کی تعداد سے اندازہ لگائیے: "امریکہ میں ۳۰ ملین، برطانیہ میں ۲.۵ ملین، فرانس میں ۲.۲۵ ملین اور جرمنی میں ۱.۵ ملین۔"(۶۲) بسیط صنعتی سماج وجود میں آ چکا تھا۔ نت نئی ایجادات کا سلسلہ جاری تھا۔ نئے سے نئے ہتھیار بن رہے تھے۔ اسلحہ ساز فیکٹریاں اسلحہ سازی میں جتی ہوئی تھیں۔ اسی دور میں ایٹمی ریسرچ کا آغاز ہوا جو ایٹم بم کی ایجاد پر منتج ہوئی اور زندگی کے گرد خوف اور دہشت کا گھیرا تنگ ہونے لگا۔ ۱۹۳۹ء میں دوسری جنگ عظیم کا آغاز ہوا۔ انسان کی بے توقیری اور زندگی کی المناکی کے تمام سابقہ ریکارڈ ٹوٹ گئے۔ اس جنگ کی دوران جرمنی کی اسلحہ ساز فیکٹریوں میں جو اسلحہ بارود بنا اس کی "تفصیل"(۶۳) درج ذیل ہے:

	۱۹۴۰ء	۱۹۴۱ء	۱۹۴۲ء	۱۹۴۳ء
بارود (میٹرک ٹن میں)	۸,۶۵,۰۰۰	۵,۴۰,۰۰۰	۱۲,۷۰,۰۰۰	۲۲,۵۸,۰۰۰
خودکار ہتھیار	۱,۷۰,۸۸۰	۳,۲۴,۸۰۰	۳,۱۶,۶۹۱	۴,۳۵,۴۰۰
توپ خانہ	۵,۴۹۹	۷,۰۸۲	۱۱,۹۸۸	۲۶,۹۰۴
ہوائی جہاز	۸,۰۷۰	۹,۵۴۰	۱۲,۹۵۰	۲۲,۰۵۰

جب کہ برطانیہ، امریکہ، فرانس اور یورپ کے دیگر ملکوں میں بھی اسی نوعیت کی صنعتیں اسی انداز سے پیداواری عمل میں مصروف تھیں۔ نتیجتاً ایک طرف بسیط صنعتی سماج وجود میں آیا تو دوسری طرف جنگ میں اسلحہ کے استعمال نے تباہی و بربادی پھیلائی۔

ادھر جنگ جاری تھی' جنگی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لئے ہر ملک اپنی پیداواری استعداد بڑھانے کی ضرورت محسوس کرتا تھا اور اس ہدف کو پورا کرنے کے لئے زیادہ تعداد میں مزدوروں کی ضرورت تھی جب کہ سرحدوں پر سپاہیوں کی ضرورت تھی۔ ایسے میں افرادی قوت کم پڑ گئی۔ ہٹلر نے جنگی قیدیوں کو بھی جبری مشقت پر لگا دیا۔ "٦٠ لاکھ سے زیادہ غیر ملکی کارکن اور جنگی قیدی..... جرمنی کی معیشت میں جبری مشقت کر رہے تھے اور ان کی موجودگی میں ...... یہ بات غیر ضروری تھی کہ کام کرنے کے لئے ایک بڑی تعداد میں عورتوں کو بلایا جائے یا ہفتے میں کام کرنے کے دورانیے میں توسیع کی جائے۔" (٦٤) کارخانوں میں اسلحہ بنتا رہا۔ ایک ہمہ جہت تباہی پھیلتی رہی۔ بقول ونسٹن چرچل:

"برطانیہ کے کام آنے والے یا گم ہونے والے فوجیوں کی تعداد ٣,٠٣,٢٤٠ تھی' جس میں ہندوستان اور نوآبادیاتی ریاستوں کے ١,٠٩,٠٠٠ کو بھی شامل کرنا چاہیئے۔ مجموعی طور پر ٤,١٢,٢٤٠۔ اس تعداد میں برطانیہ کے ٦٠,٥٠٠ شہری شامل نہیں جو ہوائی حملوں کے دوران مرے' نہ ہی مرچنٹ نیوی اور ملاحوں کی ٣٠,٠٠٠، اموات شامل ہیں اس تعداد کے برعکس ریاست ہائے متحدہ اپنی آرمی' ائیر فورس' نیوی مرچنٹ اور کوسٹ گارڈ کی ٣,٢٢,١٨٨، اموات پر ماتم کناں تھی۔" (٦٥)

اس دوران جاپان کے دو شہروں ناگاساکی اور ہیروشیما پر ایٹم بم گرائے گئے اور لاکھوں لوگ لقمہ اجل بن گئے۔ اس جنگ میں: "......سوویت یونین روس کے دو کروڑ افراد جنگ کی بھینٹ چڑھے' پولینڈ کے ٦٠ لاکھ افراد کام آئے' جرمنی کے ٥٠ لاکھ افراد' یوگوسلاویہ کے ١٥ لاکھ افراد' ٤٠ سے ٦٠ لاکھ یہودی مشرقی یورپ میں مارے گئے۔ تقریباً ٣ لاکھ اطالوی۔ چین میں اموات کا تخمینہ کم از کم ٣٠ لاکھ' جاپان میں تقریباً ٣٠ لاکھ جب کہ امریکہ میں تقریباً ٣ لاکھ موت کی بھینٹ چڑھے۔" (٦٦)

اس جنگ نے انسانی عز و وقار خاک میں ملا دیا اور فرد ایک شدید اضطراب اور کرب کا شکار ہو کر رہ گیا۔ نتیجتاً انسان پر یہ حقیقت منکشف ہوئی کہ سائنس اور تعقل پسندی فرد کے داخل کی دنیا کے لئے گھمبیر مسائل پیدا کرنے کا باعث بنی ہے۔

سابقہ صدیوں کا یہی خلفشار' بے چینی' اضطراب' جنگوں کی تباہ کاریاں' موت کی ارزانی' جبر و استبداد' آمریت' بار بار کی بغاوتیں' عقائد اور روحانی اقدار کا زوال' مذہب کے نام پر ہونے والا کشت و خون' سائنس و صنعت کی ترقی اور زندگی میں در آنے والے میکانکی رویے' فرد کے لئے بے حد اذیت ناک ثابت ہوئے اور نتیجتاً فرد اپنے موضوع کی طرف رجوع کرنے پر مجبور ہوا۔ اپنی موضوع کی طرف فرد کی یہی مراجعت وجودیت کے فلسفے کا جواز بنی۔ رابرٹ سی سولومن (Robert C. Solomon) کے بقول:

"It is an attitude that recognizes the unresolvable

confusion of the human world, yet resists the all-too-human temptation to resolve the confusion by grasping toward whatever appears or can be made to appear firm or familiar ___ reason,God, nation, authority, history, work, tradition, or the "other worldly", whether of Plato, christianity,or utopian fantasy.The existential attitude begins with a disoriented individual facing a confused world that he can not accept. This disorientation and confusion is one of the by-products of the Renaissance, the Reformation, the growth of science, the decline of Church authority, the french Revolution, and the growth of mass militarism and technocracy."(67)

جبکہ ڈاکٹر سی۔اے قادر نے کہا ہے کہ:

''وجودیت کا فلسفہ تنہائی اور بیگانگی یا غیریت کا فلسفہ ہے۔ یہ اس دور کی پیداوار ہے جب انسان اپنی تمام اقدار کھو بیٹھتا ہے..... یہ دور یورپ میں عالمی جنگوں سے پیدا ہوا۔ انسان وحشیوں اور درندوں کی طرح لڑا۔ ہر قدر کو ٹھکرا دیا گیا۔ نہ اخلاق کا پاس رہا' نہ مذہب کا ---جنگوں نے اخلاق اور مذہب دونوں کو تباہ کر دیا۔ نوجوانوں کو احساس ہوا کہ ماضی کا اخلاق ان کے مسائل حل نہیں کر سکتا۔ اور مذہب کی طفل تسلیاں ان کی بے چینی کو دور نہیں کر سکتیں۔ اگر پرانی اقدار ختم ہو چکیں' مذہب ناکارہ ہو چکا ہے اور فلسفہ دور از قیاس باتوں کا مجموعہ بن گیا ہے تو انسانی درد کا مداوا کیا ہے؟ اس سوال کا جواب وجودیت نے پیش کیا۔''(۶۸)

اسی طرح قاضی جاوید حسین کا خیال ہے کہ ''یہ ابتری و مایوسی تمام تسلیم شدہ روایات کے خلاف بغاوت' مادہ پرستی کا تخیل' فکر' ادب و فن میں جذبہ و وحدت کا انتشار' عدمِ تحفظ کا احساس' سماجی' سیاسی' مذہبی' اخلاقی و جمالیاتی اقدار کی شکست و ریخت' جن سے ہماری ثقافت صورت پذیر ہوتی ہے' نے وجودی فلسفے کو خام مواد فراہم کیا۔''(۶۹)

کہہ لیجئے کہ مختلف سیاسی و سماجی مسائل فرد کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں تو اس کے ہاں ایک بیگانگی' بے چارگی اور مایوسی کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ اس کے داخل کی دنیا میں ایک خلا پیدا ہو جاتا ہے۔ حالات و واقعات کے سامنے فرد اپنے آپ کو بے بس محسوس کرتا ہے اور اس کی ذات ایک سوالیہ نشان کی زد میں آ جاتی ہے۔ مگر مسائل کے باوجود فرد اپنے داخل کی اہمیت سے دستبردار نہیں ہوتا۔ جذبِ دروں اور یقینِ ذات اسے حالات و واقعات سے بغاوت پر اکساتے ہیں۔ اس کی یہی بغاوت فلسفۂ

وجودیت کی تمہید بنتی ہے۔ مگر فلسفیانہ نقطۂ نظر سے وجودیت کی تفہیم کس طرح ممکن ہے؟ آئندہ صفحات میں اسی سوال کا جواب تلاش کیا جائیگا۔

وجودیت:

فلسفۂ وجودیت اس لحاظ سے بے حد متنوع ہے کہ اس کے فلاسفہ کے نقطہ ہائے نظر میں خاصا اختلاف موجود رہا ہے اور اکثر و بیشتر وجودی فلاسفہ اپنے آپ کو وجودیت پسند کہنے سے بھی مجتنب ہیں۔ مگر یہ بات مسلمہ ہے کہ ان سبھی فلاسفہ کے ہاں فرد کے اثبات ذات پر زور دیا گیا ہے۔ یہیں پر یہ کہہ دینا بھی ضروری ہے کہ اس فلسفے کو فلسفے سے زیادہ طرز فلسفہ یا رویوں اور جذبی کیفیات کے حوالے سے ایک اندازِ فکر مانا گیا ہے۔ وجودی فکر کے اس انداز میں اتنا تنوع ہے' یہ اتنے سارے رویوں کا احاطہ کرتا ہے اور ''......اس لفظ کا استعمال اتنی بے احتیاطی سے اتنی ساری چیزوں کے لئے ہوا ہے کہ اب یہ مہمل بن کر رہ گیا ہے۔'' (۷۰) مگر فکری سطح پر المیہ یہ ہے کہ یہ مہمل پن خود وجودیت کا حصہ ہے۔ لیکن اس کے باوجود فرد کی ذات کے اثبات کے حوالے سے اس نقطۂ نظر کی افادیت اور اہمیت نظر انداز نہیں کی جاسکتی۔ وجودی فلاسفہ کے نزدیک یہ ''......فلسفہ نہ صرف زندگی اور دنیا کے حوالے سے ایک مکمل اور واحد تصور وضع کرنے کی ضرورت کو پورا کرتا ہے بلکہ اس تصور کے نتیجے میں ایک احساس اجاگر ہوتا ہے جو داخلیت پر مبنی ایک رویے اور حتیٰ کہ ایک بیرونی عمل کو جنم دیتا ہے۔'' (۷۱) دراصل ماضی کے فلسفیانہ مباحث میں فرد کی ذات اور رویوں کو معروضیت کے حوالے سے پرکھنے کی کوشش کی گئی تھی۔ نتیجتاً فرد انسانیت کے ارفع مقام سے گر کر ایک کمتر اور عام سی شے کی سطح پر آ گیا تھا۔ وجودیت نے داخل کی دنیا اور فرد کے رویوں کو اساسی اہمیت دے کر انسان کی توقیر میں اضافہ کیا اور فرد کو اثبات ذات اور اعتماد سے روشناس کرایا۔

وجودیت پسند فلاسفہ بنیادی طور پر فرد کی انفرادیت اور آزادئ انتخاب کے قائل ہیں۔ لہٰذا کوئی بھی اپنے آپ کو کسی مخصوص حیطۂ فکر سے جوڑ کر پابند اور اسیر نہیں کرنا چاہتا۔ اسی لئے وجودی فلاسفہ کے ہاں ایک فکری تنوع موجود ہے۔ اور شاید اسی لئے بہت سے مفکرین نے وجودیت کو نظامِ فکر ماننے کی بجائے محض فکری تحریک جانا ہے۔ کیونکہ ''فکری تحریک کی نوعیت فکری نظام سے مختلف ہوتی ہے۔ فکری تحریک میں ایک سے زائد مفکرین کسی ایک یا ایک سے زائد اصولوں پر اتفاق کر لیتے ہیں لیکن بنیادی اصولوں کو ہر مفکر اپنے منفرد انداز میں ترقی دیتا ہے۔ نظام میں سختی ہوتی ہے جبکہ تحریک میں لچک ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر زمانۂ جدید کی فکری تحریک وجودیت......'' (۷۲) اور اس تحریک کے حوالے سے:

''......یہ عمومی طور پر تسلیم شدہ نیم صداقت ہے کہ وجودیت روایتی مغربی تعقل پسند فلسفے کے خلاف ایک انقلاب ہے۔ یہ بھی برملا نیم صداقت ہے کہ وجودی فلسفہ بہت حد تک ڈیکارٹ' کانٹ' ہیگل' مارکس اور ہسرل کے بنیادی خیالات کا تسلسل اور مدلل توسیع ہے۔ لیکن یہ دونوں نیم صداقتیں ہمیں سچائی کے قریب نہیں پہنچاتیں۔ وجودیت محض فلسفہ یا فلسفیانہ انقلاب نہیں۔

وجودیت وجودی رویوں کا قطعی تصوراتی اظہار مطلق ہے۔ یہ روح عصر ہے۔" (۷۳)

جب کہ ڈاکٹر جمیل جالبی کو کہنا پڑا کہ: "......یہ فلسفہ در اصل ان مروجہ اور روایتی فلسفوں کے خلاف ایک رد عمل تھا جن میں فلسفہ اشیا اور خیالات کا مرکز بن کر صرف مجرد اور بے جان بحثوں میں الجھ کر رہ گیا تھا اور جس کا زندگی، فرد اور اس کے مسائل سے دور کا بھی واسطہ نہ رہا تھا۔ وجودیت نے لوگوں کو محسوس کرایا کہ داخلی رویہ خارجی حقیقت کو بدل سکتا ہے۔" (۷۴) یوں کہا جا سکتا ہے کہ وجودیت نے فرد کے داخل کو اہمیت دی اور خود فرد کے رویوں اور جذبوں کو اس کے اندازِ فکر کا محور تسلیم کیا۔ اس لحاظ سے وجودیت بغاوت پر مبنی ایک رویہ ہے جس نے فرد کی توقیر میں اضافہ کیا۔ شاید اسی وجہ سے پروفیسر بختیار حسین صدیقی نے وجودیت کی تفہیم کچھ اس طرح کی ہے:

"وجودیت وہ طرزِ فکر ہے، جو انسانی حقیقت کو سمجھنے کے لئے اس کی ترکیب کے ذہنی اور عقلی پہلوؤں کی بجائے جذبی پہلوؤں پر زیادہ توجہ دیتی ہے۔ عقل تجربہ اور کلیت کی چکر میں پھنس کر دور ہی سے حقیقت کو ہاتھ لگا کر نکل جاتی ہے، لیکن جذبہ وجود کے اندر گھس کر ہمیں دل کی گہرائیوں کا پتہ دیتا ہے۔ بعض جذبی کیفیات تو ایسی ہوتی ہیں جن کی حیثیت نفسیاتی کم اور وجودی زیادہ ہوتی ہے۔ وہ ان مسائل پر روشنی ڈالتی ہیں جن کا تعلق براہ راست انسان کی اصل حقیقت اور منزل مقصود سے ہوتا ہے۔" (۷۵)

یوں اس فلسفیانہ تحریک کا اساسی نقطہ اور خصوصیت یہ ہے کہ یہ فرد کی فطرت کی بجائے اس کی ذات اور ذات کے اثبات پر زور دیتی ہے۔ فرد کے جوہر یا خصوصیات کے حوالے سے کسی متعین صورت حال کو تسلیم نہیں کرتی اور معروضی حقائق اور سوچ کی بجائے فرد کی موضوعیت کو اہم سمجھتی ہے۔ وجودیت پسند فلاسفہ سمجھتے ہیں کہ حقیقت اور سچائی کو کسی لگے بندھے حیطہ تصور یا نظام میں محدود کرنا ممکن نہیں اور یوں یہ معروض کی بجائے موضوع کا فلسفہ ہے۔ بقول کرکیگارڈ: "صرف موضوعیت میں قطعیت ہے۔ معروضیت کو تلاشنا غلطی پر ہونا ہے......ابدی ترکیب کا جذبہ سچائی ہے۔ لیکن ابدی ترکیب کا جذبہ یقیناً موضوعیت ہے اور اس لئے موضوعیت صداقت بن جاتی ہے......موضوعیت ہی صداقت ہے۔......" (۷۶) مگر یہ مثالیت پسندی نہیں ہے کیونکہ "......وجودیوں کے نزدیک موجود کے مکمل حیطہ اختیار میں وجود رکھنے کا نام موضوع ہے۔ وہ (موجود) محض بچار کرتا موضوع نہیں، بلکہ عمل کا آغاز کنندہ (Initiator) اور محسوسات کا مرکز ہے۔" (۷۷)

یہ بنیادی اصول ہے جسے ہر وجودی مفکر کسی نہ کسی انداز میں واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے اور یہی فلسفۂ وجودیت کا بنیادی منہاج ہے۔ اس لحاظ سے تمام وجودی فلاسفہ عقل کی مطلقیت سے انکاری ہیں اور صرف جذبے اور جذبی کیفیات کو اہم سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک فلسفہ انسانی ہستی کی تفہیم و تشریح کا نام ہے لہٰذا یہ ضروری ہے کہ فلسفیانہ نظم فرد کی زندگی، تجربے اور اس تاریخی صورت حال سے

مربوط ہو، جس میں فرد زندگی بسر کرتا ہے۔ یہ فلسفہ "......ظن وتخمین کا کھیل نہیں بلکہ طرز حیات ہے (اور) یہ سب کچھ لفظ وجود میں مضمر ہے۔ وجودی اس بات کی منادی کرتا ہے کہ میں معروضی دنیا کی بجائے صرف اپنے حقیقی تجربے ہی کو جانتا ہوں۔ اس کے نزدیک موضوعی ہی حقیقی ہے۔" (۷۸) وجودی فلاسفہ اس بات پر بھی یقین رکھتے ہیں کہ وجود واقعیت کا اسیر ہوتا ہے۔ اس بات کو یونیمونو (Miguel deUnamno) یوں واضح کرتا ہے "آدمی جس کی ہم بات کرتے ہیں...... گوشت پوست اور ہڈیوں کا آدمی ہے۔ یہ قطعی طور پر تمام فلسفے کا موضوع اور عظیم زندہ مثال ہے۔ چاہے کچھ خود ساختہ فلسفی اسے پسند کریں یا نہ کریں۔" (۷۹) اس کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ فلسفی خود بھی آدمی ہونے کے ناطے گوشت پوست اور ہڈیوں کا مجموعہ ہے۔ اور اس کا یقین ہے کہ آدمی من حیث المجموعی سوچتا ہے' آدمی صرف عقلی دلائل کے حوالے سے نہیں سوچتا بلکہ اس کی فکر میں' اس کی قوت ارادی بھی شامل ہوتی ہے' نہ صرف قوت ارادی بلکہ اس کے جسم کا انگ انگ۔ اور یہی وجودی طرز فکر ہے۔

اس لحاظ سے وجود فرد کی ہستی کی تصدیق اور قبولیت کا فلسفہ ہے اور تصدیق وقبولیت کا یہ عمل جذبے کے حوالے سے ہے نہ کہ فکر اور استدلال کے حوالے سے۔ انسانی ہستی ذاتی اتفاقات اور خدشات کے ذریعے تجربے میں آتی ہے اور یہ فلسفہ اس تجربے کی تفہیم کرتا ہے۔ اس فلسفے کی رو سے انسان بحیثیت 'انسان ہونے' کے نہ صرف دنیا اور دنیا کی اشیا سے افضل ہے' بلکہ اس فضیلت اور برتری کے حوالے سے اپنی ذات کے اثبات کا متلاشی بھی ہے۔ نتیجتاً فرد اور دنیا کے درمیان ایک کشاکش جنم لیتی ہے اور فرد دنیا سے کٹ جاتا ہے۔ "......وجودیت کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ آدمی کے خود اپنے آپ اور دنیا سے انفصال سے سروکار رکھتی ہے...... اس وقوف میں وجودیت فلسفے کے آغاز کی طرف جاتی ہے اور تمام آدمیوں کو اپنی مستقل خوابنا کیوں سے جاگنے کی التجا کرتی ہے اور آشکار کرتی ہے کہ انسان ہونے کا مفہوم کیا ہے۔" (۸۰) اور انسان ہونے کا مفہوم یہ ہے کہ زندگی کی کٹھن راہوں پر انسان کبھی بھی اپنے 'ہونے' سے دستبردار نہیں ہوتا بلکہ وہ زندگی کو گزارنے اور بھوگنے کا متمنی ہوتا ہے۔ اور زندگی بھوگنے یا گزارنے کا یہ عمل تعقل کی بجائے جذبے پر انحصار کرتا ہے' کیونکہ:

"......زندگی کی انفرادیت' اس کا جوش وخروش' اس کا طوفانی ہیجان' ان تصورات اور کلیات کی مدد سے سمجھ میں نہیں آ سکتا۔ زندگی کو تصورِ زندگی کی مدد سے سمجھنا ممکن ہی نہیں۔ تصور تو ہمیں ایک زندہ حقیقت سے ہٹا کر محض ایک امکان کے دائرے میں لے جاتا ہے۔ آگ کو جب تک عقلی تصورات کے ذریعے سمجھایا جا رہا ہے' اس وقت تک آپ اس کے محض ایک دھندلے امکان سے روشناس ہوتے ہیں کہ ہاں کوئی ایسی چیز ہو سکتی ہے۔ لیکن جب کسی خاص آگ سے آپ کا براہ راست سابقہ پڑتا ہے اور آپ اس کی جلن اور گرمی محسوس کرتے ہیں اس وقت آگ کی حقیقت آپ پر منکشف ہوتی ہے۔ یہی حال زندگی کا ہے۔

زندگی کو زندگی کی آگ میں جل کر ہی پہچانا جا سکتا ہے۔ فلسفہ وجودیت کا یہی مرکزی عقیدہ ہے۔"(۸۱)

یوں کہا جا سکتا ہے کہ وجودیت ایک ایسا فلسفہ ہے جو فرد کی زندگی اور اس کے تجربے کو اس خاص عمرانی صورت حال سے مربوط کرتا ہے جس میں کوئی فرد زندگی بسر کرتا ہے اور فرد کے وجود کو بنیادی اہمیت دیتا ہے۔ دنیا اور دنیاوی اشیا کے تناظر میں فرد کو پرکھنے کی بجائے 'وجود' کے تناظر میں دنیا اور دنیا کی اشیا کو پرکھتا ہے۔

اس فلسفے میں وجود کا تجربہ حتمی ٹھہرتا ہے اور یہی تجربہ علم کی اساس ہے نہ کہ علم کوئی عطیہ ہے جو کسی دوسری ذات، ہستی یا شے کی طرف سے فرد کو ملتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ 'وجود' اور اس کی کیفیات ہیں کیا؟ جن پر یہ فلسفہ اساس کرتا ہے؟

(الف) وجود:

فرد اپنی ہستی کے حوالے سے عمل، جدوجہد اور آگہی کا متلاشی ہوتا ہے۔ "وجود کا مطلب جدوجہد اور کچھ بننا ہے۔" (۸۲) اور اس جہد اور عمل کی اساس فرد کا جذبِ دروں ہوا کرتا ہے۔ کیونکہ "جذبے کے بنا وجود رکھنا ناممکن ہے......"(۸۳) اس لحاظ سے صرف انسان ہی وجود سے متصف ہو سکتا ہے کیونکہ انسان ہی وہ واحد ہستی ہے جو نہ صرف جذبے کی حامل ہے، بلکہ اس جذبے کے حوالے سے قوتِ ارادی کی بھی حامل ہے۔

کہہ لیجئے کہ فرد کے من میں جذبوں کی ایک ترنگ، ایک لہر ہے، جو اسے بے قرار رکھتی ہے اور وہ اپنی ذات کے اثبات کے لئے نہ صرف زمانے کی حدود پھلانگنا چاہتا ہے بلکہ وقت اور زمانے سے نبرد آزما بھی ہونا چاہتا ہے۔ اس لحاظ سے زمانے اور دنیا میں موجود خطرات اور خدشات کا مقابلہ کرنا اس کی مجبوری ہے۔ "......اس لئے مجھ پر یقین کیجئے، سب سے بڑی حاصل خیزی کا راز اور وجود کا سب سے بڑا حظ خطرے میں زندگی بسر کرنا ہے......"(۸۴) اس حظ کا لوبھ فرد کو ایک پل بھی چین نہیں لینے دیتا اور وہ ایک اضطرابی کیفیت میں زندگی کے نئے آفاق کو تلاشنے کی سعی جاری رکھتا ہے۔ وہ دنیا کے کسی جامد و ساکت نظم کا حصہ بن کر اس میں ضم نہیں ہو سکتا اور یوں زندگی اور زمان و مکان کے درمیان ایک مسلسل کشمکش جنم لیتی ہے۔ جس کی بنا پر فرد کا وجود عیاں ہوتا ہے۔

وجود کی بنیاد عقل نہیں ہے اور نہ ہی وجود تعقل کی بنیاد پر قائم کسی بھی نظام کو تسلیم کرتا ہے۔ یہ ہیگل کے اس نقطہ نظر کی بھی نفی ہے جس میں فرد اپنے جوہر کے حوالے سے اپنا اثبات تلاش کرتا ہے اور عقل کو بنیاد تسلیم کرتا ہے۔ وجود نہ صرف عقل کو تسلیم نہیں کرتا بلکہ طے شدہ جواہر کو بھی تسلیم نہیں کرتا۔ بقول بختیار حسین صدیقی: "وجود علم نہیں، شخصی عمل و فیصلہ ہے۔ یہ فیصلہ انسان جذبے کی پوری قوت اور

آزادی سے کرتا ہے۔اس لئے وہ تنہا اس کا ذمہ دار ہے۔کوئی اخلاقی اصول، کوئی سماجی قانون، کوئی عقلی تصور، کوئی معروضی نظریہ اس کے فیصلے کا محرک نہیں......وہ خالص داخلیت کی روشنی میں اپنے لائحہ عمل کا فیصلہ کرتا ہے۔"(۸۵)

جب کہ ہائیڈگر کے ہاں "وجود کا جوہر یہ ہے کہ اس کی تعمیر خصوصیات سے نہیں بلکہ ہستی کے ممکنہ اطوار سے ہوتی ہے۔"(۸۶) یعنی فرد اپنے 'ہونے' کے حوالے سے ہستی کے امکانات کے انتخاب واسترداد سے گذرتا ہے تو وجود سے آشنا ہوتا ہے۔اس لحاظ سے وجود کے لئے خودمرکزیت کا حامل ہونا بھی ضروری ہے کیونکہ صرف اسی صورت میں وہ 'منفرد' رہ سکتا ہے جو کہ وجود کی بنیادی خصوصیات میں سے ایک ہے۔قاضی جاوید حسین نے ہائیڈگر کے نقطۂ نظر کی تفہیم کچھ یوں کی ہے:

"......اس کے نزدیک ہستی ہی وہ واحد صورتِ ہستی ہے جس سے ہم فی الحقیقت منضبط ہیں۔ہستی کی دیگر صورتیں بھی موجود ہیں مگر انسان ہی حقیقی وجود کا حامل ہے......کیونکہ وجود، وجودِ محض اور ہستی کو کبھی بھی معروضی طور پر پیش نہیں کیا جا سکتا۔یہ تو مادّی وجود کی دنیا کی اساسِ مطلق ہے، جسے معروضات کے کسی پہلو کے لئے مخصوص اصطلاحات میں بیان کرنا ممکن نہیں، نہ تو اسے شمار کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی یہ کسی نوع کا حامل ہے۔یہ زمانی یا مکانی بھی نہیں۔اس لئے یہ ناقابلِ یقین ہے۔"(۸۷)

لیکن اس کے ساتھ ہی وجود کے لئے ضروری ہے کہ وہ دنیا میں ہو۔دنیا میں ہونے کی بنا پر وہ دوسروں کے ساتھ منضبط ہوتا ہے اور دنیا کی تفہیم خود وجود کی تفہیم کا باعث بنتی ہے۔ہائیڈگر کہتا ہے کہ "......موجود (Dasein) کی ہستی، ہستی بمقابل دنیا (Being With) ہے۔اس کی ہستی کی تفہیم دوسروں کی تفہیم میں پہلے ہی سے متضمن ہوتی ہے......"(۸۸) لیکن یہ کبھی بھی دوسروں میں ضم نہیں ہوتا۔نکولائی باردیو وجود کے لئے شخصیت کی اصطلاح استعمال کرتا ہے، کہتا ہے کہ:"......شخصیت نہ تو جزو ہے اور نہ ہی کسی کل کے رشتے کے حوالے سے جزو ہو سکتی ہے۔حتیٰ کہ کسی بے پایاں کل کا جزو بھی نہیں۔یہ شخصیت کا لازمی اصول ہے اور یہ معمہ ہے۔"(۸۹) یعنی وجود بہرصورت اپنی انفرادیت قائم رکھتا ہے۔

جب کہ سارتر کے ہاں "وجود جوہر سے مقدم ہے تو پھر انسان جو کچھ ہے اس کا ذمہ دار بھی ہے......"(۹۰) وہ کہتا ہے کہ وجود"......فی الحقیقت ایک منصوبہ ہے جو داخلی زندگی کا حاصل ہے۔ذات کے اس منصوبے سے پیشتر کوئی شے موجود نہیں ہوتی......انسان صرف اس وقت وجود سے مشرف ہوتا ہے جب وہ، وہ کچھ ہو جو کچھ کہ وہ اپنے آپ کو بنانا چاہتا ہے۔کچھ ہونے کی آرزو محض وجود نہیں۔"(۹۱) یعنی ایک تو وجود لگی بندھی خصوصیات کا حامل نہیں ہوتا دوسرا یہ کہ ہمہ وقت ایک جہد وعمل سے سرشار ہوتا ہے اور ہستی کو نئے اطوار و انداز سے آشنا کرواتا ہے۔ہیزل۔ای۔برنس Hazel

(E.Berns) نے سارتر کے نقطۂ نظر کی تفہیم یوں کی ہے ''فرد کی پختہ ہستی 'اب' اور 'یہاں' ------
سارتر کہتا ہے کہ تمام وجودیت پسندوں کے نزدیک وجود جوہر پر مقدم ہے۔ ان سب کے نزدیک وجود کو جب انسانی حقیقت کے ساتھ منطبق کیا جائے تو یہ موضوعی خصوصیت ہوتی ہے۔'' (۹۲) جب کہ میری وارناک نے سارتر کے نقطۂ نظر کی توجیہہ یوں کی ہے:

''ذی شعور ہستی کو سارتر ہیگل کی اصطلاح میں وجود برائے خود (Being for Itself) (۹۳) کہتا ہے۔ غیر ذی شعور ہستیاں وجود بذاتِ خود (Being in Itself) (۹۴) ہیں۔ ان کے متعلق خیال کیا جاتا ہے کہ وہ ٹھوس مادی معنی میں بھرپور وجود رکھتیں ہیں۔ ان کے جملہ امکانات گویا ایک کرسی یا درخت ہونے میں سما گئے ہیں۔ ہم ان کے متعلق کچھ ہی سوچیں یا رویہ اختیار کریں' ٹھوس ذات رکھنے والی ہستیوں کا وجود بغیر کوئی اثر قبول کئے بدستور قائم رہتا ہے اور وہ اپنے ہونے کی فطرت سے جیسی کہ وہ ہیں پورے طور پر متعین ہوتی ہیں۔ وہ ہمارے محض ان کے ادراک کے علاوہ بھی ہیں۔ شعور کو بالکل اس کی ضد سمجھا جاتا ہے۔ وجود برائے خود ہستیاں لاشیئیت کو دنیا میں لاتی ہیں۔ تہی دامانی کے مفہوم میں' جس سے مراد یہ ہے کہ وجود برائے خود ہستی جانتی ہے کہ وہ خالص مادی اور ٹھوس وجود نہیں رکھتی جو درخت اور کرسیاں رکھتے ہیں۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ ایسا وجود رکھنے کی ناکام کوشش کرتی ہے۔ پس شعور کا اگر وجود ہے' مشتمل ہے جیسے کہ وہ پر ہونے کی منتظر تہی دامانی پر اور اس علم پر کہ وہ خود ٹھوس اور مستقل ذات رکھنے والی ہستیوں میں سے نہیں ہے' تو اس کا وجود لازماً خارجی اشیا سے تعلق ہی کی صورت میں ہونا چاہیئے جن کے دنیا میں وجود کے لئے مزید کسی ثبوت کی ضرورت نہیں۔'' (۹۵)

اس کا مطلب یہ ہے کہ وجود شعور کا حامل ہوتا ہے اور یہ شعور ہمیشہ کسی دوسری شے کا شعور ہوتا ہے۔ وجود اپنے آپ کو غیر مکمل اور تہی دامن سمجھتا ہے اور اس کی کوشش ہوتی ہے کہ اپنے آپ کو مکمل کرے اور اپنے دامن کو بھرے۔ اس کے ساتھ ساتھ دنیا اور ٹھوس مادی اشیا تقابلی طور پر وجود کو اپنے ہونے کا عرفان دیتی ہیں مگر وجود کی مجبوری یہ ہے کہ وہ خود اپنے آپ کو دنیا سے علیحدہ یا وراثابت کرنا چاہتا ہے۔

جب کہ کارل جیسپرز (Karl Jaspers) کے ہاں ''وجود' مصدقہ ہستی کا غیر منفک مخفی ماخذ ہے۔'' (۹۶) یعنی مصدقہ ہستی اور وجود ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم ہیں۔ لیکن ''......وجود کی ہستی آزادی میں ہوتی ہے۔'' (۹۷) جیسپرز کا یہ نقطۂ نظر سارتر کے نقطۂ نظر سے مماثل ہے۔ کیونکہ سارتر بھی وجود کی آزادی پر بے پایاں یقین رکھتا ہے۔ سارتر کی طرح جیسپرز بھی کہتا ہے کہ '' ......آزادی اپنا اظہار میرے افعال کے توسط سے کرتی ہے نہ کہ مدرکہ بصیرت کے توسط سے۔'' (۹۸)

یعنی وجود فرد کے جذبِ دروں کی ایسی کیفیت ہے جو آزادی اور ذمہ داری کا سامنا کرنے پر مجبور ہے۔
اس لحاظ سے وجودی فلاسفہ کے ہاں جوہر یا لگی بندھی خصوصیات کی کوئی اہمیت نہیں۔ بلکہ وجود اپنا جوہر خود طے کرتا ہے اور اسی لئے 'وجود جوہر پر مقدم ہے'۔ اور چونکہ وجود طے شدہ خصوصیات اور جواہر سے متصف نہیں بلکہ آزادی سے متصف اس لئے وجود کی کوئی بھی جامع تعریف کرنا ممکن نہیں۔

اس ساری بحث کے بعد یہ نتیجہ اخذ کرنا مشکل نہیں کہ ''وجود کی پہلی بنیادی خصوصیت اس کی حیران کن ظہور پذیری' کیفیت آوری اور مافوق الادراکیت ہے۔'' (۹۹) کیونکہ بقول سارتر:

''......انسان پہلے وجود میں آتا ہے۔ اپنی ذات کا سامنا کرتا ہے۔ کائنات میں ابھرتا ہے اور پھر کہیں اپنے تصور کی تشکیل کرتا ہے۔ اگر انسان کی' جیسا کہ وجودیوں کا خیال ہے' پہلے سے تعریف ممکن نہیں تو یہ صرف اس لئے ہے کہ انسان ابتدا میں کچھ نہیں ہوتا وہ وہی کچھ ہوتا ہے جو کچھ کہ اپنے آپ کو بناتا ہے۔ اس سے قبل وہ کچھ بھی نہیں چنانچہ کوئی انسانی فطرت بھی نہیں......'' (۱۰۰)

وجود کی دوسری بنیادی خصوصیت فردِ موجود کا یکتا/ لاثانی اور منفرد ہونا ہے۔ اس کی انفرادیت اس کی 'میں' میں پنہاں ہے کیونکہ فرد کی 'میں' صرف اس فرد سے متعلق ہے اور وہ اپنے 'ہونے' کے حوالے سے کسی بھی دوسرے سے مماثل نہیں۔ اسی طرح وجود کسی بھی کل کا جزو نہیں سو وہ ایک منفرد ہے اور اسی بنا پر انا پرست اور خوددار بھی ہے۔

جب کہ تیسری خصوصیت یہ ہے کہ وجود نہ صرف خود آگاہ اور خود بین ہوتا ہے' بلکہ آگہی اور عرفانِ ذات کا منبع یا سرچشمہ بھی ہوتا ہے۔ آگہی کے یہ سوتے اس کی موضوعیت سے پھوٹتے ہیں۔ ایسا فرد جو اپنی موضوعیت اور موضوعیت سے پھوٹتی آگہی پر کامل یقین کا حامل ہوتا ہے مصدقہ موجود (Authentic Existent) کہلاتا ہے۔ یہی وجود اپنی موضوعیت پر گہرے یقین کی بدولت ہمہ وقت جہد سے متصف رہتا ہے اور امکانات کے انتخاب و استرداد کے عمل سے گذرتا ہے۔ کیسے؟ آئندہ صفحات میں اسی سوال کا جواب تلاش کیا جائے گا۔

(ب) موضوعیت اور صداقت:

موضوعیت جذبِ دروں کی وہ کیفیت ہے جس میں ڈوب کر فرد نہ صرف جہد و عمل سے متصف ہوتا ہے بلکہ دنیا اور دنیا کی اشیاء کا شعور بھی حاصل کرتا ہے۔ وجود اور دنیا باہم منضبط اور مربوط ہوتے ہیں۔ مگر وجود اپنے آپ کو دنیا سے ممیز کرنا ضروری سمجھتا ہے۔ اس لحاظ سے وہ اپنی 'میں' کی دھن میں ہوتا ہے اور اپنی 'میں' کی تکمیل چاہتا ہے۔ اس کی موضوعیت اسے ایک کیف اور سرشاری بخشتی ہے۔ جس میں ڈوب کر وہ ہستی کے ممکنہ اطوار کی تسخیر کرتا ہے۔ اور وقت سے نبرد آزما رہتا ہے۔ دنیا اور

زمانے سے نبرد آزما ہونے کے لئے وجود کو جس یقین کی ضرورت ہوتی ہے اس کے سوتے خود اس کی موضوعیت سے پھوٹتے ہیں۔ اس لحاظ سے آدمی کی حیثیت کسی چیستاں کی سی ہے۔ نکولائی بار دیو کہتا ہے:

"..... آدمی چیستاں ہے مگر اس لئے نہیں کہ وہ ایک جانور ہے۔ نہ اس لئے کہ وہ ایک سماجی ہستی ہے اور نہ فطرت اور سماج کی جزو کے طور پر ــــــ اس کا چیستاں ہونا بطور شخص کے لئے خصوصاً اس لئے کہ وہ شخصیت کا حامل ہے آدمی کے منفرد روپ اور منفرد تقدیر کے ساتھ انسانی شخصیت کے مقابلے میں پوری دنیا کچھ بھی نہیں۔ آدمی سوہانِ روح کی حالت میں زندہ رہتا ہے اور وہ جاننا چاہتا ہے کہ وہ کون ہے اور وہ کہاں سے آیا ہے اور کہاں جا رہا ہے؟" (۱۰۰)

بقول خواجہ میر درد:

درد کچھ معلوم ہے یہ لوگ سب کس طرف سے آئے تھے کیدھر چلے

اس سوہانِ روح یا کرب کی حالت میں جب فرد ان سوالوں کا جائزہ لیتا ہے تو ایک ابدی سچائی کو تلاش کرنا اس کی مجبوری ٹھہرتی ہے۔ اور ایک پریشان فکری اس کے دامن میں آن پڑتی ہے۔ کیونکہ صداقت کی تعریف کرنا ممکن نہیں۔ صداقت کی توجیہہ و تعریف کے حوالے سے تین نقطہ ہائے نظر موجود ہیں۔ ایک مطلق سچائی، دوسرا موضوعی سچائی بحیثیت فرد کی ذاتی جذبی صورتِ حال کے اور تیسرا سچائی بحیثیت ناممکن یا ناقابلِ حصول شے کے۔ مگر سچائی کی تعریف کرتے ہوئے فرد اور فرد کی فلسفیانہ حیثیت کی تطلیل سے پہلو تہی کرنا ممکن نہیں۔ "اس لئے وجودیت پسند مارٹن ہائیڈگر آزادی کو سچائی کے مساوی گردانتا ہے۔ ولیم جیمز سچائی کو نتائج کی اصطلاح میں تعلق کے مساوی سمجھتا ہے۔ ہیگل تسلیم شدہ نتائج کے مصداق سمجھتا ہے..... جارج ای۔ مور حقیقت اور مظہر کے درمیان تعلق کو سچائی سمجھتا ہے اور ارسطو تصور اور شے کے درمیان مربوط رشتے کو سچائی سمجھتا ہے۔" (۱۰۲) وجودی فلاسفہ داخلیت یا موضوعیت کو سچائی مانتے ہیں۔ یعنی وجودی فلاسفہ کے ہاں صداقت/سچائی کا منبع یا سرچشمہ خود فرد کی ذات ہے اور معروض اور معروضی حقائق کا تعین بھی فرد کی موضوعیت ہی کرتی ہے۔ وجود معروض کے ساتھ ایک کشمکش کا شکار ہوتا ہے۔ یہ کشمکش جہد و عمل پر منتج ہوتی ہے۔ فرد جہد و عمل کے حوالے سے منصوبہ سازی کرتا ہے مگر نتائج کچھ اور ہی ہوتے ہیں۔ "اسی طرح فلسفہ سازی ایک ایسا عمل ہے جو آدمی کو داخلیت پر اکساتا ہے مگر وہ اس کے حتمی معنی نہیں جان سکتا۔" (۱۰۳) یعنی فرد کی داخلیت کو عقل کی گرفت میں لینا ممکن نہیں جیسے وجود مافوق الادراک ہے۔ اس طرح فرد کی موضوعیت اور فرد کے داخل کی دنیا کی مہیجات بھی مافوق الادراک ہیں۔ لیکن یاد رہے کہ وجود اور موضوعیت ایک دوسرے کا پرتو ہیں۔

وجود اپنے موضوعی یقین کی بدولت اپنے انتخاب اور اس انتخاب سے متصل جہد و عمل کو صادق گردانتا ہے چاہے عمومی نقطہ نظر اور لگی بندھی روایات کے حوالے سے اس عمل کو صادق نہ بھی مانا جائے۔ موضوعی

صداقت کی وضاحت کے لئے کرکیگارڈ خدا کی جانکاری کی مثال پیش کرتا ہے اور کہتا ہے:

''اگر کوئی عیسائیوں کے درمیان رہنے والا خدا کے گھر جاتا ہے' اپنے علم کے مطابق خدا کی راسخ تصور کے ساتھ سچے خدا کے گھر' اور دعا کرتا ہے لیکن غلط سبھاؤ کے ساتھ دعا کرتا ہے اور کوئی جو بت پرستوں کے ساتھ رہتا ہے' کامل جذبے کی لامحدودیت کے ساتھ دعا کرتا ہے' حالانکہ اس کی چشم تصور ایک بت پر ٹکی ہوتی ہے: ایسی صورت حال میں انتہائی صداقت کہاں ہے-؟ ایک سچائی کے ساتھ خدا سے دعا کرتا ہے چاہے وہ بت کو پوجتا ہے' دوسرا بے ایمانی سے سچے خدا کی پرستش کرتا ہے اور اس لئے دراصل ایک بت کی پوجا کرتا ہے۔''(۱۰۴)

اور غالب کہتا ہے:

وفاداری بشرطِ استواری اصل ایماں ہے   مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

یعنی صداقت کا سرچشمہ خود فرد کی ذات ہے اور اس صداقت کا اظہار صدقِ نیت یا اخلاصِ عمل سے ہوتا ہے۔ نتیجتاً فرد کے پاس جذبِ دروں پر یقین رکھنے کے علاوہ کوئی چارہ بھی نہیں ہے۔ کیونکہ ''......جذبہ......موضوعیت کا انتہائی اظہار ہے۔''(۱۰۵)

وجود کا یہ تیقّن اور خود اپنے آپ پر انحصار وجود کو آزادی سے ہمکنار کرتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو کسی معروض اور معروضی صورتِ حال کا اسیر نہیں سمجھتا کیونکہ صدیوں کی مجبوریوں' مایوسیوں اور ژولیدہ فکری نے اسے احساس دلایا کہ تاریک راتوں کے سفر میں روشنی کی کرن صرف اور صرف اس کے 'من' سے کشید ہوسکتی ہے اور شاید اسی لئے سارتر نے کہا کہ وجودیت کا نظریہ ''......اس بات پر زور دیتا ہے کہ ہر سچائی اور ہر عمل ایک ماحول اور ایک انسانی داخلیت پر دلالت کرتے ہیں۔''(۱۰۶)

اس ساری بحث کے بعد کہا جاسکتا ہے کہ:

''وجودی مفکرین کے ہاں موضوعیت کے معنی ذہن کی مجرّد کیفیت کے نہیں بلکہ متحرک خودی کے ہیں' جو ازادنہ فیصلہ کرتی ہے، سچائی کو تسلیم اور اخذ کرتی ہے اور دوسروں کے وجود کو اس میں ملفوف کرنے کے لئے خود اپنی مافوق الادراک کا مرکز بن جاتی ہے۔ آدمی اپنا جوہر خود وضع کرتا ہے۔ وہ 'وہ بنتا ہے جو کچھ وہ ہوتا ہے اور تب بعد میں اپنے آپ کا تعین کرتا ہے اور اپنی تعریف کرتا ہے۔ وہ اپنے جوہر کو کسی مافوق الادراک منبع سے کشید نہیں کرتا۔''(۱۰۷)

فرد کی یہ داخلیت احساسات اور جذبات کی آماجگاہ ہوتی ہے۔ یہ جذبے اور احساس فرد کو اپنے وجود کا عرفان دیتے ہیں مگر کیسے؟ آئندہ صفحات میں اسی سوال کا جواب تلاش کیا جائے گا۔

(ج) داخلی وارداتیں:

وجود جہد و عمل پر اساس کرتا ہے اور جہد و عمل کے لئے احساسات اور جذبے ایک لازمی عنصر ہیں کیونکہ فرد صرف داخلی تجربے کے توسط سے اپنے 'من' کے جوش و جذبے سے آشنا ہوتا ہے۔ احساس اور جذبہ دو ہری کیفیت کا حامل ہوا کرتا ہے یعنی ایک موضوعی سطح اور دوسری معروضی سطح۔ احساسات بیک وقت جذبِ دروں سے بھی علاقہ رکھتے ہیں اور دنیا سے بھی۔ یہ موجود کے داخلی تجربے کا شاخسانہ ہوتے ہیں۔ معاملہ اگر محض جسم کا ہوتو فرد محض ایک شاہد ٹھہرتا ہے یعنی فرد ایک علیحدہ شے اور دنیا ایک علیحدہ شے اور فرد دنیا کو دور سے دیکھتا اور مشاہدہ کرتا ہے مگر فرد تو اپنی جذبی کیفیات کے حوالے سے دنیا اور دنیا کے واقعات میں الجھا ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں فرد جسم و جذبے کا مرقع ہے اور دنیا سے اس کا واسطہ بطور ایک اکائی کے ہوتا ہے۔ جسم و جذبے کی یہ اکائی' احساس اور جذبے کی جسم کے ساتھ جڑت کی بنا پر قائم ہے۔ مثلاً چھونے کا احساس' حسِ لامسہ کا نتیجہ ہے مگر جب تک جسم کا کوئی حصہ کسی شے کو چھونے کے عمل سے نہ گزرے حسِ لامسہ بیدار نہیں ہوتی اور جب تک حسِ لامسہ نہ ہوگی چھونے کا عمل بے معنی ہوگا۔ اسی طرح جب تک احساس نہ ہوگا جذبے مہمیز نہ ہونگے۔ یہی جسم و جذبے کی وحدت بالآخر وجود پر منتج ہوتی ہے۔

احساس اور جذبے کی یہ کیفیات انتہائی منفرد انداز میں فرد کو دنیا سے مربوط کرنے کا باعث بنتی ہیں اور وجودی فلاسفہ اس رشتے کو بہت زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک وجود کا دنیا میں ہونا انہی جذبات و احساسات کا نتیجہ ہے اور یہی جذبی کیفیات فرد کو کسی خاص صورتِ حال سے دوچار کرانے یا صورتِ حال میں شامل کرنے کا باعث بنتی ہیں۔ نتیجتاً فرد اور دنیا ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ مگر یہ جذبی کیفیات ایسی ہوتی ہیں کہ ان کی علت اور جواز معروض میں تلاش کرنا ممکن نہیں۔

وجودی فلاسفہ میں سے کچھ کے نزدیک ان جذبی کیفیات میں سے کرب/ دہشت' اکتاہٹ اور گھن جیسی کیفیات اہم ہیں۔ جب کہ کچھ کے نزدیک خوشی اور امید جیسی کیفیات زیادہ اہم ہیں۔

وجودی فلاسفہ ان کیفیات کو نفسیاتی ماننے سے گریزاں ہیں ان کے نزدیک یہ جذبی کیفیات یا داخلی وارداتیں ہیں۔ کیونکہ نفسیاتی کیفیت کو تو عقلی پیمانے پر پرکھا جا سکتا ہے۔ جب کہ وجودی/ داخلی واردات کو عقلی معیار پر پرکھنا ممکن نہیں۔ یہیں پر یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ کرب/ دہشت اور خوف دو مختلف کیفیات ہیں۔ کیونکہ خوف کی علت ممکن ہے کہ خوف کی وجہ خارج کا کوئی واقعہ یا شے ہوا کرتی ہے۔ جب کہ دہشت/کرب کی کوئی معروضی علت ممکن نہیں اور نہ ہی کرب کا تعلق کسی خارجی یا معروضی واقعے یا شے سے ہوا کرتا ہے۔

(i) کرب (Anxiety)(۱۰۸)

کرب کا تصور ہمیں سب سے پہلے کرکیگارڈ کے ہاں ملتا ہے۔ کرکیگارڈ کے ہاں یہ

کیفیت اس وقت سامنے آتی ہے جب وہ اولین گناہ کے بارے میں بحث کرتا ہے۔ آدم کو آگہی کے درخت کا پھل کھانا ممنوع تھا۔ اور وہ اچھائی اور برائی کے امتیاز سے بھی محروم تھا۔ شجرِ ممنوعہ کا پھل کھانے کے ممانعت -- حکم خداوندی -- اور پھل کی موجودگی اور کھائے جانے کا امکان ___ نتیجتاً ایک داخلی کشمکش ___ ایک اضطراب ___ دہشت کی کیفیت ___ 'کہیں ایسا نہ ہو جائے کہیں ویسا نہ ہو جائے' کی یہ صورتِ حال کرب کی کیفیت پر منتج ہوئی اور آدم کے سامنے ہستی کے امکانات وا ہوتے چلے گئے۔ کرکیگارڈ اس مذہبی قصے کے حوالے سے کہنا چاہتا ہے کہ ہر فرد کی زندگی میں ایک لمحہ ایسا ضرور آتا ہے جب اسے اپنے موضوع یا داخل کے حوالے سے اپنی ذات کے اثبات کی تلاش کرنا پڑتی ہے۔ اور اپنی ذات پر چھائی تاریکی سے نکل کر خود آگہی اور خود اختیاری سے آشنا ہونا پڑتا ہے۔

مجھ کو پاسِ گناہِ آدم تھا   سہل تھا ورنہ پارسا ہونا

(احمد ندیم قاسمی)

کہیں خلاؤں میں آدم کی لاش کھو جاتی   زمیں پہ آ کے اگر زندگی سے ڈر جاتا

(احمد ندیم قاسمی)

کرکیگارڈ کے نزدیک "......وہ جس نے کرب سے تربیت پائی اس نے امکانیت سے تربیت پائی اور یہ تربیت اس نے اپنی لامحدودیت کے توسط سے پائی۔" (۱۰۹) یعنی وجود کا یہ یقین کہ وہ لامحدودیت کا حامل ہے اسے امکانات سے روشناس کراتا ہے اور امکانات کی موجودگی میں فرد انتخاب و استرداد کے عمل سے گزرتا ہے تو کرب کا شکار ہوتا ہے۔

کیونکہ "......کرب امکانیت کی آزادی ہے۔" (۱۱۰) اور کرب کی یہی کیفیت فرد کو عظیم تر بنانے میں معاون ہوتی ہے۔

ذات کی بے شعوری دراصل فرد کی معصومیت ہے جب فرد اس معصومیت سے دستبردار ہوتا ہے تو اس سے گناہ سرزد ہوتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی وہ نئے جہانوں سے آشنا بھی ہوتا ہے۔ جیسا کہ آدم کے ساتھ ہوا۔

کرکیگارڈ کے مطابق فرد ہمیشہ معصومیت کا اسیر ہوتا ہے اور معصومیت فرد کی ہمت اور روح کی خوابناکی ہے۔ اس حالت میں فرد بے خبر ہوتا ہے کہ وہ کیا ہے؟ کیا کر سکتا ہے؟ کیا بن سکتا ہے؟ لیکن فرد کی معصومیت کو جب بھی غیر یقینی صورتِ حال میں نئے امکانات کا سامنا ہوتا ہے تو اس پر کرب کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے اور وہ سوچتا ہے۔

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے   ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

(میر درد)

کیونکہ ایسے لمحے میں فرد اپنی موضوعیت کے سہارے ایک نیا فیصلہ اور نیا انتخاب کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔

کے ساتھ مربوط کرتا ہے جو روح پر قائم ہے۔اس کے نزدیک فرد ہر حال میں ایک عصبی تناؤ کا شکار ہے۔ اور یہ عصبی تناؤ ہی کرب ہے۔''(۱۱۱) اور کرب کی یہ کیفیت فرد کو ایک داخلی آگہی اور بصیرت سے آشنا کراتی ہے کیونکہ ''......صرف یہ کرب ہی عقیدے کی مدد سے بصیرت افروز ہوتا ہے...... کیونکہ یہ تمام مقاصد کی تکمیل کرتا ہے اور ان مقاصد کے تمام پاکھنڈوں کو عیاں کرتا ہے۔''(۱۱۲) یعنی کرب نہ صرف مقاصد کو طے کرتا ہے بلکہ مقاصد کی صداقت کا تعین بھی کرتا ہے۔

باایں ہمہ ایک کرب کا سامنا کرنا اس کی مجبوری ہے۔''......کرکیگارڈ کرب کو جان وتن کی خاص ساخت

اگر نہ درد مری روح میں اتر جاتا — میں جیسا بے خبر آیا تھا بے خبر جاتا
(احمد ندیم قاسمی)

موجود ہمیشہ اپنے وجود کے تقاضوں کی تکمیل چاہتا ہے اور اس ضمن میں ایک جہد کا اسیر بھی ہوتا ہے مگر یہ کوشش جہد اور عمل' زمانیت کی تحدید کا شکار ہوتی ہے۔ نتیجتاً وجود کی کوشش و جہد خود اس کے لئے ایک کربِ مسلسل کا پیغام بن جاتی ہے۔

عشرتِ پارۂ دل زخمِ تمنا کھانا — لذتِ ریشِ جگر غرقِ نمکداں ہونا
(غالب)

اس لحاظ سے کرب محض جسم و جان کی ترکیب و ترتیب کا مظہر نہیں بلکہ ایک وجودیاتی مظہر ہے۔فرد کی آرزوئیں اور تمنائیں بھی' جو جہد و عمل سے منسلک ہوتی ہیں فرد کے لئے کرب کا باعث بنتی ہیں۔کیونکہ ''......عمل سے پہلے فرد کو جس غیر یقینی صورتِ حال کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔وہ بھی کرب کا باعث بنتی ہے۔''(۱۱۳)

کہہ لیجئے کہ یہ ایک ایسی کیفیت ہے جو فرد پر اس وقت طاری ہوتی ہے جب وہ کسی عمل کے حوالے سے گومگو کا شکار ہوتا ہے۔اس وقت آدمی جیسے کسی دوراہے پر ہوتا ہے۔دونوں طرف کے راستے اور نتائج انجانے ہوتے ہیں۔روایتی معاشرتی رویے اور روایتی اخلاقیات اسے راہ بجھانے میں ناکام رہتے ہیں۔ایسے میں وہ خود جس کیفیت سے گزر کر فیصلہ کرتا اور نئی قدر تخلیق کرتا ہے،وہی کرب ہے۔

اس بات کی وضاحت کے لئے کرکیگارڈ حضرت ابراہیم کی مثال پیش کرتا ہے۔ حضرت ابراہیم کو حکم ملا کہ بیٹے کو قربان کردو۔ایک طرف حکمِ خداوندی،دوسری طرف بیٹا کہ جس کی قربانی سماجی اقدار کے حوالے سے قتل' پھر پتا نہیں کہ وحی یا رویا کی وہ کیفیت جس میں حکمِ خداوندی ملا مبنی بر حقیقت ہے یا محض وہم۔فرض کا تقاضا اور منشائے خداوندی کی تفہیم حضرت ابراہیم کو گہرے کرب میں مبتلا کردیتی ہے۔اور یہی کرب انہیں ایک فیصلے تک پہنچنے میں مدد دیتا ہے۔

زندگی کے بہت سے معاملات میں فرد ایسی ہی صورتِ حال سے دوچار ہوتا ہے' اور

کرب فرد کو ایسی صورتِ حال سے نکلنے کی راہ بجھاتا ہے۔

کرب کی یہ کیفیت ہائیڈگر کے ہاں بھی اتنی ہی اہم ہے جتنی کہ کرکیگارڈ کے ہاں۔
ہائیڈگر کے ہاں وجود کی اساسی خصوصیات ہیں: ''وجود یاتی پن (Existentiality) 'واقعیت (Facticity) اور ہبوطِ ہستی (Being-fallen)''(۱۱۵) اس کے ہاں ہبوطِ ہستی سے مراد ہے کہ موجود کو دنیا میں پھینک دیا گیا ہے۔ اور وہ بحیثیت موجود-در-دنیا اپنے وجود کو برقرار رکھنے کی جدو جہد میں مصروف ہے۔ ہبوطیت کا یہ تصور ہبوطِ آدم کے مذہبی تصور سے مختلف ہے۔ آدمی کو دنیا میں دھکیل دینے کا عمل اسے خود اپنے آپ سے جدا کر دیتا ہے۔ اب دنیا میں رہنا اور دنیا میں رہتے ہوئے اپنے وجود کو اثبات سے آشنا کرانا اس کا بنیادی منتہا ٹھہرتا ہے۔ وجود-در-دنیا' دنیا کے ساتھ نبرد آزما ہوتا ہے۔ ایک کشمکش جنم لیتی ہے۔ وجود کو دنیا میں طمانیت نہیں ملتی' کیونکہ دنیا میں وہ خود اپنے آپ سے بچھڑ جاتا ہے۔ اور یوں کرب کی ایک وجودیاتی کیفیت اس پر طاری ہو جاتی ہے۔ کیونکہ ''ہائیڈگر زور دیتا ہے کہ کرب کے اساسی معنی آسودگی محسوس نہ کرنے کے ہیں۔''(۱۱۶)

تمام عمر مرا دشت میرے ساتھ رہا   تمام عمر تمنا رہی کہ گھر جاتا
(احمد ندیم قاسمی)

اس لحاظ سے ہائیڈگر کے ہاں کرب کے تصور کو غیر ارضی سمجھا جا سکتا ہے۔ کیونکہ اس کے مطابق فرد دنیا میں اپنے آپ کو ایڈجسٹ نہیں کر پاتا۔ وہ دنیا کے لئے اور دنیا اس کے لئے اجنبی رہتی ہے۔ اور وہ دنیا میں گھر کی سی آسودگی محسوس نہیں کرتا۔ '' کیونکہ جو- کچھ- ہے آدمی اس کا آقا نہیں ہے۔ آدمی ہستی کا گڈریا ہے...... آدمی ہستی کا پڑوسی ہے۔''(۱۱۷) نتیجتاً آدمی ہستی کے ساتھ اور دنیا کے ساتھ یکجائی سے گریزاں ہوتا ہے۔ وہ ہستی کی دم بدم متبدل صورتِ حال سے فرار چاہتا ہے۔ مگر کرب کی وجودیاتی کیفیت فرد کو ہستی سے ایک رشتہ استوار کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ اور یہی کرب نہ صرف آدمی کو ذمہ داری کی آگہی دیتا ہے بلکہ حالات و واقعات کا مقابلہ کرنے پر بھی اکساتا ہے۔

کرب کے تصور کے ساتھ ہی تشویش (Care)(۱۱۸) کی کیفیت بھی وابستہ ہے۔
تشویش اس لحاظ سے پیچیدہ کیفیت ہے کہ یہ فرد کو امکانات کے بحرِ ذخار میں دھکیل دیتی ہے۔ حالانکہ حالات و واقعات اور مجرد حقیقی حالتیں اور رکاوٹیں فرد کے لئے پریشانی کا باعث بنتی ہیں۔ لیکن فرد اپنی خاص کیفیت تشویش میں ڈوب کر حدود و قیود کو پھلانگ جاتا ہے۔ ڈاکٹر سی۔اے قادر نے اس کی وضاحت یوں کی ہے:

''ہائیڈگر کے فلسفے میں تردد (تشویش) کی خاص اہمیت ہے۔ تردد (تشویش) تین وجوہات سے پیدا ہوتا ہے۔ ایک تو ہر انسان کو فکر لاحق ہے کہ مستقبل میں وہ کیا بنے گا۔ وجود کا تقاضا ہے کہ انسان ہر وقت اپنا سامنا کرے اور مستقبل کی عمارت خود قیاسی (Self Projection)

پر تعبیر کرے۔ یہ چیز پریشانی اور تردد کا باعث بن جاتی ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ انسان اس
کائنات میں پھینکا گیا ہے جو پریشانی اس امر سے پیدا ہوتی ہے وہ "ماضی" کو بناتی ہے۔ تیسرا
سبب یہ ہے کہ انسان اس دنیا میں پھنسا ہوا ہے اور مختلف کاموں میں مشغول ہے۔ اس سے اس
کا "حال" بنتا ہے۔ اس لحاظ سے تردد (تشویش) کے تین مقام ہیں۔ سب سے اہم مقام
مستقبل کا ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل کی تشریح سے ثابت ہوا کہ انسان زمانی ہے۔ اور تردد (
تشویش) اس کی زندگی کا لازمی جزو۔ انسان کی دوڑ عدم (Nothingness) سے عدم کی
جانب ہے۔ لیکن تردد (تشویش) کے باعث وہ ماضی، حال اور مستقبل میں پھنسا ہوا ہے۔"
(۱۱۹)

اور یوں تشویش کے باعث آدمی زندگی میں زیادہ گہرے طور پر Involve ہو جاتا
ہے۔ بہرحال کہا جاسکتا ہے کہ کرکیگارڈ اور ہائیڈگر کے ہاں کرب کے بارے میں نظریات ایک دوسرے
کے معاون ہیں۔ کرکیگارڈ کرب کے نقطہ نظر سے آزادی کے تصور پر زور دیتا ہے۔ تاہم وہ حدود قیود کو نظر
انداز نہیں کرتا جبکہ ہائیڈگر حدود قیود پر زور دیتا ہے۔ لیکن وجود کی آزادی کو مقدم جانتا ہے۔

اسی طرح سارتر کے ہاں کرب کی کیفیت آزادی سے بھی مشروط ہے اور لاشیئیت سے
بھی۔ کیونکہ سارتر کے نزدیک انسان آزاد ہے اور یہ آزادی اس حد تک ہے کہ 'انسان کو آزاد رہنے کی سزا
ملی ہے۔' اس صورت میں آدمی امکانات کا سامنا کرنے اور انتخاب و فیصلہ کرنے کا پابند ہے۔ سو آدمی
کرب کا شکار ہوتا ہے۔ بقول سارتر "......یہ کرب کی حالت ہی ہے جس میں آدمی آزادی کا شعور حاصل
کرتا ہے...... کرب بطور شعورِ ہستی آزادی کے ہونے کا انداز ہے۔ یہ کرب میں ہوتا ہے کہ آزادی
......خود اپنے لئے ایک سوال بن جاتی ہے...... کرب اس لئے پیدا ہوتا ہے کہ میں اپنی ذات اور اپنے ردِ
عمل پر اعتماد قائم نہیں رکھتا۔" (۱۲۰) یعنی امکانات کی موجودگی میں موجود ایک لمحے کو پریشان ہو جاتا
ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ اس کی آزادی کیا ہے؟ اور یہ کہ وہ کیا چناؤ کرے؟ مگر چناؤ کرنا اس کی مجبوری
ہے۔ اس لمحے اسے اپنا یقین و اعتماد بکھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور یہی لمحہ کرب کا ہوتا ہے۔ اس لمحے اس کے
پیشِ نظر تمام عواقب و عوامل ہوں یا نہ ہوں مگر جذبِ دروں کی سرشاری اور مافوق الادرا کی ضرور پیشِ نظر
ہوتی ہے اور پھر موجود فیصلہ کر گزرتا ہے اور وجود کا اضطراب شانتی میں ڈھل جاتا ہے۔

سارتر کے ہاں کرب نیستی کا کرب بھی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ: "......کرب حقیقتاً ایک
امکان کی شناخت ہے بطور میرے اپنے امکان کے۔ یعنی کہ اس کا تعین ہوتا ہے جب شعور اپنے آپ کو
لاشیئیت کے ذریعے جوہر سے کٹا دیکھتا ہے یا (جب شعور) اپنی انتہائی آزادی کے توسط سے مستقبل سے
جدا ہوتا ہے۔" (۱۲۱) کیونکہ ایک لاشیئیت فرد کے دل میں کنڈلی مارے رہتی ہے اور یہ فرد کے شعور اور
جوہر کے درمیان ایک بڑی رکاوٹ ہے۔ کرب ایسی کیفیت ہے جس میں ڈوب کر فرد شعور اور جوہر کو ہم

آہنگ کرتا ہے۔

دوسری طرف یہ کرب زمانیت سے بھی وابستہ ہے۔" ......کرب یقیناً غیر ہستی کے انداز میں میرے اپنے مستقبل ہونے کا شعور ہے۔" (۱۲۲) کیونکہ مستقبل انجانا ہے اور امکانات مستقبل سے متصل ہوتے ہیں سو" کرب مستقبل کے بالمقابل" (۱۲۳) ہوتا ہے۔ اور اسی کرب کے سہارے فرد مستقبل کے انجانے سفر میں اپنی ذات اور جذبِ دروں سے یقین کشید کر کے محوِ سفر رہتا ہے۔

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں   ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

(غالب)

یہ وہی کیفیت ہے کہ جب فرد 'ابراہیم' کی طرح ایک خاص صورتِ حال سے دوچار ہو جاتا ہے لیکن اپنے مستقبل کے حوالے سے ایک فیصلہ کرنا ضروری ہوتا ہے۔ سارتر نے کرکیگارڈ کے حوالے سے حضرت ابراہیم کے بیٹے کی قربانی کے واقعے کو اپنے خطبہ 'وجودیت اور انسان دوستی' میں جگہ دی ہے۔ سارتر کے مطابق ابراہیم نے جن کیفیات سے گذر کر انتخاب و فیصلہ کیا وہی 'حزن' (کرب) ہے۔

اس ساری بحث سے یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ کرب وجود کے لئے جہد اور عمل کا ایک پیغام ہے۔

(ii) اکتاہٹ:

کرکیگارڈ کے ہاں زندگی کے تین مراحل ہیں" (۱) جمالیاتی (۲) اخلاقیاتی (۳) مذہبیاتی" (۱۲۴) پہلے مرحلے کے ترجمان وہ لوگ ہیں جو زندگی کو محض لہو ولعب میں بسر کرنا چاہتے ہیں اور ان کا منتہائے نظر عیش وعشرت ہوتا ہے۔ اس مرحلے میں جنسی تلذذ اور جنسی جذبے مقصود بالذات ٹھہرتے ہیں۔ کرکیگارڈ کے نزدیک یہ گناہ کی زندگی ہے جو اثباتِ ذات پر منتج نہیں ہوتی۔ دوسرے مرحلے میں زندگی کی معنویت اہمیت رکھتی ہے۔ اس مرحلے میں فرد اپنے افعال واعمال کی ذمہ داری قبول کرتا ہے۔ جب کہ تیسرے مرحلے میں فرد جمالیاتی اور اخلاقیاتی صورتِ حال سے دست کش ہو کر زندگی خدا کی حضوری میں گزارنا چاہتا ہے۔ اس حضوری میں اسے اپنا آپ ہیچ محسوس ہوتا ہے۔

ان تینوں مراحل میں تبدیلی کا عمل اس وقت وارد ہوتا ہے جب فرد صورتِ حال سے اکتا جاتا ہے۔ اکتاہٹ کا یہ عمل کسی خارجی علت کا محتاج نہیں ہوتا بلکہ یہ فرد کی داخلی کیفیت ہے جو فرد کو مجبور کرتی ہے کہ وہ اپنی زندگی کی ڈگر تبدیل کرے۔ دراصل فرد کو ہر لحہ اپنے ادھورے پن یا نامکمل پن کا احساس ہوتا ہے اور تکمیلِ ذات اسے اپنے سے بہت بعید محسوس ہوتی ہے۔ یوں وہ خوب سے خوب تر کی تلاش میں ہوتا ہے۔ وہ خوب (ایک صورتِ حال) سے اکتاتا ہے تو خوب تر (دوسری صورتِ حال) کا متلاشی ہوتا ہے۔

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں ۔ اب ٹھہرتی ہے دیکھئے جا کر نظر کہاں
اک عمر چاہیئے کہ گوارہ ہونیشِ عشق ۔ رکھی ہے آج لذتِ زخمِ جگر کہاں
(حالی)

تا آنکہ وہ ایک خود آگہی اور خود اختیاری حاصل کر سکے۔ اسی لئے وہ مسلسل جدوجہد سے آشنا رہتا ہے اور اسی لئے لحہ لحہ ایک اکتاہٹ کا شکار بھی ہوتا ہے۔ لہٰذا یہ کہنا بے جا نہیں کہ اکتاہٹ کی وجودی کیفیت ایک مثبت کیفیت ہے۔ واضح رہے کہ ایک سطح پر یہ اکتاہٹ بھی فرد کے ہاں کرب کی کیفیت پیدا کرنے کا باعث بنتی ہے۔

مگر کبھی کبھی اکتاہٹ حد سے بڑھ جاتی ہے۔ کیونکہ زندگی کا جمود ٹوٹنے میں نہیں آتا۔ زندگی کے جمود اور بے کیفی میں یہ اکتاہٹ گھن کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ گھن کی یہ کیفیت سارتر کے ہاں وجود کی اساسی کیفیت ہے۔ مگر یہ ہے کیا؟

(iii) **گھن/کراہت:**

سارتر کے ہاں گھن یا کراہت کی کیفیت خالصتاً موضوعی کیفیت ہے اور یہ موجود کے ہاں اس وقت پیدا ہوتی ہے جب اس کا سابقہ زندگی کے جمود و سکوت سے پڑتا ہے۔

سارتر کے نزدیک زندگی لزج ہے جو فرد کی ذات کو نگلنا چاہتی ہے کیونکہ زندگی اپنے اطوار میں ایک جمود و سکوت اور یکسانی کی حامل ہے یہ فرد کو اس جمود و سکوت کے رنگ میں رنگنا چاہتی ہے۔ یہ دنیا ایک ''جونک ہے جو فرد کو چمٹی ہوئی ہے۔'' (۱۲۵)

زندگی کی لزوجت وجود بذاتِ خود اور وجود برائے خود کی کشاکش سے جنم لیتی ہے۔ کیونکہ وجود بذاتِ خود یعنی دنیا جامد و ساکت ہے جب کہ وجود برائے خود یعنی انسان ہمہ وقت عمل اور جہد کا اسیر ہے جب کہ زندگی اپنے اندر بیک وقت وجود برائے خود بھی ہے اور وجود بذاتِ خود بھی۔'' ......وجود بذاتِ خود، وجود برائے خود کو اپنے اندر ضم کرنا چاہتا ہے اور وجود بذاتِ خود، وجود برائے خود کو اپنی ناگہانیت، اپنی گھٹیا ظاہر داری اور اپنے بے اساس پن میں کھینچتا ہے۔ اسی لمحے اچانک مجھے لزوجت کے فریب کی سمجھ آتی ہے۔'' (۱۲۶) اور اسی کے نتیجے میں فرد ایک گھن یا کراہت کی کیفیت سے دوچار ہو جاتا ہے۔ رضی عابدی کا خیال ہے کہ:

''......سارتر نے زندگی کو لیس دار مادے سے تشبیہ دی ہے۔ یہ ٹھوس جسم اور مائع کے درمیان کی حالت ہے۔ زندگی ایک ایسا سیال مادہ ہے جس میں بہاؤ ہے مگر یہ ٹھہراؤ کی جانب مائل ہے۔ یہ ایک لوتھڑے کی طرح ہے مگر اسے گرفت میں نہیں لیا جا سکتا۔ جس آدمی میں زندگی کی رو تھم جائے اسے زندگی ایسی ہی رکی رکی گاڑھی ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ جس

انسان میں حرکت نہیں رہتی، جمود آ جاتا ہے، جس کی رگوں میں تازہ خون جوش نہیں مارتا، جس کی حیات کے سوتے خشک ہو جاتے ہیں اسے زندگی لیس کی طرح چمٹ جاتی ہے۔ اس میں ہر چیز جمتی چلی جاتی ہے۔ اسے اس چپچپاتی ہوئی زندگی سے متلی ہونے لگتی ہے۔" (۱۲۷)

ہیزل ای۔ برنس نے گھن کی تعریف یوں کی ہے "......وجود واقعیت اور ناگہانیت کا جو ذائقہ محسوس کرتا ہے وہی گھن ہے۔ ایک بے کیف اور ناگزیر گھن ہمیشہ میرے جسم کو میرے شعور کے سامنے منکشف کرتی ہے۔ اسی کی بنیاد پر گھن تمام مادّی تجربی کراہتوں کو جنم دیتی ہے۔" (۱۲۸) اور جب یہ جسم یعنی وجود بذاتِ خود شعور کے سامنے آشکار ہوتا ہے تو وجود برائے خود ایک کراہت کا سامنا کرتا ہے یوں گھن نہ صرف وجود کو اظہار کی راہ سجھاتی ہے بلکہ وجود کے سامنے دنیا کو عیاں بھی کرتی ہے۔ فریدالدین کے بقول :"......کراہت سے یہ حقیقت منکشف ہوتی ہے کہ فرد کا وجود موجود ہے۔ ان تمام خرافات، لغویات اور فضولیات کے ساتھ جن کا کوئی منطقی جواز نہیں۔ جب کراہت مہمل پن کے احساس کو جگاتی ہے تو اس سے اشیا روشن ہوتی ہیں اور دنیا آشکار ہوتی ہے۔" (۱۲۹) اور اس کے نتیجے میں وجود کے سامنے خود اپنی اہمیت بھی واضح ہوتی ہے۔

(iv) مایوسی:

فرد مستقبل کے حوالے سے خاص امیدوں اور توقعات کے سہارے فیصلے نہیں کرتا کیونکہ امکانات کی موجودگی میں فیصلہ کرنا اور اس کی ذمہ داری قبول کرنا اس کی مجبوری ہے۔ مستقبل تاریکی میں ہوتا ہے اور اس تاریک صورتِ حال میں جب نتائج کا اندازہ نہیں ہوتا تو فرد پر ایک مایوسی طاری ہو جاتی ہے۔ وجود کا المیہ یہ ہے کہ وجود لمحہ موجود میں جیتا ہے۔ ماضی سے وہ صرف اپنے اثبات کو کشید کرتا ہے۔ مستقبل کے حوالے سے وہ خواب نہیں دیکھتا، کوئی امیدیں اور توقعات وابستہ نہیں کرتا بلکہ ایک زندہ امکان اسے مستقبل سے متحد و متصل کرتا ہے۔ نتیجۃً ایک مایوسی اسے اپنی حصار میں رکھتی ہے۔ یہ خالصتاً ایک وجودیاتی کیفیت ہے جو فرد کو عرفانِ ذات سے آشنا کراتی ہے اور اپنے آپ پر بھروسہ کرنا سکھاتی ہے۔

کرکیگارڈ کے ہاں مایوسی کا یہ تصور خدا سے مفارقت یا جدائی کا نتیجہ ہے کیونکہ خدا سے دوری کا مطلب خود اپنی موضوعیت سے دوری ہے۔ وہ واضح کرتا ہے کہ "......ذات، لامحدودیت اور محدودیت، ابدیت اور زمانیت، آزادی اور ضرورت کی ترکیب حاصلی ہے کیونکہ آدمی خود مکتفی نہیں ہے اور کیونکہ وہ سچی خودداری صرف خدا سے صحیح رشتہ استوار کرنے سے حاصل کر سکتا ہے۔ وہ خدا سے اپنی بیگانگی کی بنا پر مایوسی کا شکار ہوتا ہے۔" (۱۳۰) کیونکہ خدا سے دوری انسان کا نصیبہ ہے جہاں اپنی ذات کا اثبات نہ چاہنے کا مطلب خدا سے دوری ہے وہیں اپنی ذات کا اثبات چاہنے کی کوشش بھی بالآخر یہی

احساس پیدا کرتی ہے۔ کہ خدا اس کی دسترس سے دور ہے۔ لہٰذا ایک مایوسی فرد کو گھیرے رہتی ہے۔ لیکن اپنی ذات کا اثبات چاہنا اور خدا کی حضوری میں اپنے آپ کو محسوس کرنا فرد کی مجبوری ہے۔ سو وہ اس مایوسی کے چنگل کو توڑتا ہے اور زندگی زیادہ روشن محسوس ہوتی ہے۔

(v) خوشی:

اسی طرح خوشی سے مراد فرد کی سرشاری اور لگن کی وہ کیفیت ہے جو اسے دنیا سے نبرد آزما ہونے کا نہ صرف حوصلہ دیتی ہے بلکہ فتح مندی سے بھی آشنا کراتی ہے۔ نطشے کے ہاں خوشی کا یہ تصور قوتِ ارادی سے مشروط ہے۔ وہ کہتا ہے: "......لیکن میری قوت ارادی ہمیشہ میرے لئے آزادی کی پیامبر اور خوشی لانے والی بنتی ہے۔ تمنا آزادی دیتی ہے: یہ قوت ارادی اور آزادی کا سچا اصول ہے۔" (۱۳۱) اس کے نزدیک خوشی ایک جذبی کیفیت ہے اور اس جذبی کیفیت کا تقاضا یہی ہے کہ فرد اپنی قوتِ ارادی اور آزادی سے ہم کنار رہے۔ قوتِ ارادی اور آزادی فرد کو اسی وقت میسر ہوتی ہے جب وہ دنیا اور معروض سے نبرد آزما ہوتا ہے اور زندگی کا سامنا کرتا ہے۔ نطشے کہتا ہے کہ:

"......اس لئے مجھ پر یقین کیجئے' سب سے بڑی حاصل خیزی کا راز اور موجود کا سب سے بڑا حظ خطرے میں زندگی بسر کرنا ہے......اپنے جہازوں کو نادریافت سمندروں کی طرف روانہ کیجئے' اپنے برابر والوں اور خود اپنے آپ سے حالت جنگ میں رہیے'......تاوقتیکہ آپ حکمران اور دھنی نہ بن جائیں۔ وقت جلد ہی گزر جائے گا' بزدل ہرن کی طرح جنگل میں چھپ کر زندگی بسر کرنے سے طمانیت حاصل کر سکنے کا وقت جلد ہی گزر جائے گا۔" (۱۳۲)

یعنی زندگی گزارنے کے لئے ضروری ہے کہ فرد زندگی کے جوکھم اور مشکلات کا سامنا کرے۔ یہی جوکھم اور خطرات اس کی زندگی کو ایک حظ' ایک خوشی سے آشنا کراتے ہیں اور وہ اپنے وجود اور اپنی ذات کا عرفان حاصل کرتا ہے۔

وجود اپنی روایات اور اقدار خود تخلیق کرتا ہے کہ وہ یگانہ ہوتا ہے۔ اس یگانہ پن یا انفرادیت کے پس منظر میں وجود کی اپنے آپ کو تسلیم کروانے کی خواہش کارفرما ہوتی ہے۔ اور ایسے میں جب وہ اپنے آپ کو منوانے کے لئے جہد و عمل پر کمربستہ ہوتا ہے تو ایک کیف و سرشاری میں ڈوب جاتا ہے۔ یہی خوشی کا لمحہ ہوتا ہے۔ نطشے کہتا ہے: "......خوشی کیا ہے؟ احساس جو قوت میں اضافہ کرتا ہے۔ جب (فرد کی) مزاحمت جیت جاتی ہے۔" (۱۳۳)

(د) تصور حریت' جہد و عمل:

وجودی فلاسفہ کے ہاں آزادی اور حریت کا تصور آزادی کے روایتی تصور سے زیادہ بسیط اور گہرے مفہوم کا حامل ہے۔ دراصل "......گزشتہ کئی صدیوں کے یورپی فلسفے کا غالب حصہ مجرد

تصورات اور نظاموں ہی سے بحث کرتا رہا اور فرد مسلسل نظر انداز ہوتا رہا' پھر یوں ہوا کہ انسان معروضی حقائق' سائنسی ترقیوں اور عقلیت پرستی کسی سے بھی مطمئن نہ ہو سکا اور خود کی تلاش میں نکل کھڑا ہوا" (۱۳۴) اپنے آپ کی تلاش کے اس سفر میں فرد کی موضوعیت اور جذب دروں اس کے ساتھ تھے۔ کر کیگارڈ کے الفاظ میں اسے ایک ہی سوال کا سامنا تھا۔ "لیکن ...... میری ذات کیا ہے؟" اور جواب بھی کر کیگارڈ نے دیا کہ "...... یہ تمام اشیا کا انتہائی تت (نچوڑ) ہے اور لہٰذا بیک وقت انتہائی ٹھوس بھی -- یہ آزادی ہے۔" (۱۳۵) یعنی فرد کی ذات جہدِ حریت سے مشروط ہے۔ اور اس جہد حریت کے بغیر موضوعیت' موضوعیت ہی نہیں رہتی۔ یہ موضوعیت جو اپنا اظہار جہد حریت میں کرتی ہے بالآخر معروضی صورتِ حال کا سامنا کرتی ہے۔ گابریل مارسل کے نزدیک "...... کیونکہ موضوع ۔معروض کا بنیادی رشتہ آزادی ہے۔ زندگی کی صورت میں اس رشتے کو قبولنا یا رد کرنا ایک امکان ہے۔ پس موضوع ۔معروض کا مطلق رشتہ کھرا پن ہے۔ کھرا پن ہستی کی تصدیق کرتا ہے۔" (۱۳۶) یعنی وجودِ مصدقہ وہی ہے جو ایک کھرے پن اور صداقت کا حامل ہوتا ہے اور یہ کھرا پن نتیجہ ہے موضوع اور معروض کے تعلق کا۔

یہ بات طے ہے کہ وجود دنیا سے مربوط ہوا کرتا ہے اور اس کے فیصلے اس کے موضوع سے جنم لیتے ہیں۔ اپنے موضوع پر انحصار کر کے اپنے آپ کو منوانے کی یہی جدو جہد آزادی یا حریت پر منتج ہوتی ہے۔ سارتر کے بقول "...... انسان فقط ہے۔ اس کے ہونے میں اس کے تصور کو ہی دخل نہیں بلکہ ارادے کا بھی ہاتھ ہے ...... انسان کچھ نہیں سوا اس کے جو کچھ کہ وہ اپنے آپ کو بناتا ہے۔" (۱۳۷) کچھ 'ہونے' اور 'بننے' کے لئے انسان کو اپنے موضوع سے ایک آزاد جہد و عمل کو کشید کرنا پڑتا ہے۔ یہ سب اس کی استواری اور یکجائی کا نتیجہ ہوتا ہے لہٰذا اس کا من اسے کچھ کر گزرنے پر اکساتا ہے۔

وجود کو خواہ کوئی بھی نام دیا جائے یہ اپنے اثبات کا متلاشی ہوتا ہے۔ بقول کارل جیسپرز "جسے روایتی طور پر روح اور اب وجود کہا جاتا ہے' یہ موضوع ہونے کے ناطے فرد کی عمیق ذات ہے جو کبھی بھی معروض نہیں ہو سکتی اور جو نتیجتاً آزاد ہونے کے ناطے اپنی تقدیر کو متشکل کرنے پر قادر ہوتی ہے۔ یہ اپنے عمل کی ذمہ داری کو قبول کرتی ہے۔" (۱۳۸) مگر وجود اپنی ذمہ داری اور آزادی کے حوالے سے کبھی بھی بصیرت' دانائی یا تعقل کے چکر میں نہیں پڑتا اور ہمیشہ ایک کامیابی اور کامرانی کا متلاشی ہوتا ہے۔

وجود اپنی قوتِ ارادی پر بھروسہ کرتا ہے اور یہ قوتِ ارادی اسے آزاد روی کی طرف راغب کرتی ہے۔ کیونکہ صرف اسی صورت میں وجود اپنے ہونے کا عرفان حاصل کر سکتا ہے۔ سارتر کا خیال ہے کہ "آزادی ہمارے جذبوں یا ہماری قوتِ ارادی کے سوا کچھ نہیں۔" (۱۳۹) اور ان جذبوں اور قوتِ ارادی کا سرچشمہ فرد کی موضوعیت ہوا کرتی ہے۔

وجودی حوالے سے فرد کے لئے خود اپنی ذات کی تفہیم و تحصیل اور تکمیل سب سے بڑا مسئلہ ہے۔ مگر ہمہ وقت ایک احتیاج یا کمی کا احساس اسے ستاتا ہے۔ وہ اپنی ذات کی صداقت اور

استواریت کے لئے زندگی کے مسائل جھیلتا اور ہمہ وقت ایک الجھاؤ کا شکار رہتا ہے۔

''.....ہولناک تہی دامنی کا شکار آدمی' خودنہیں جانتا کہ اپنی ذات کو کیسے صحیح ثابت کرے.....وہ خود اپنی ذات کے مفہوم کے مسئلے کو جھیلتا ہے.....لیکن اس کا مسئلہ خود اپنے آپ کو متاثر نہیں کرتا بلکہ اس سوال کے جواب کی کمی سے مسئلہ پیدا ہوتا ہے کہ 'ہم کس مقصد کے لئے (زندگی کو) جھیلیں' آدمی.....اپنی مشکلات اور مسائل کورد نہیں کرتا' وہ ان کی خواہش کرتا ہے' بلکہ وہ ان کو کھوجتا ہے۔'' (۱۴۰)

اور

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

(غالب)

کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ فرد یہ مشکلات صرف اس لئے جھیلتا ہے کہ وہ اپنی ذات اور اپنی ہستی کے اثبات پر مصر ہوتا ہے۔

وہی رہ نوردی، وہی روسیاہی وہی اک مسافر کہ ضد پہ اڑا ہے

(وزیر آغا)

اور اسی ضد کی بنا پر فرد صرف وہی اور اتنا ہی نہیں جتنا نظر آتا ہے بلکہ اس سے ورا اور زیادہ ہے۔ اس صورتِ حال میں وجود اپنی موضوعیت پر گہرے یقین کی بدولت اپنے جہد و عمل سے ایک نیا جہان تخلیق کرتا ہے۔ نئے روشن لمحوں میں جینے کی انہی کوششوں کا پرتو البرٹ کامیو کی کتاب ''The Rebel'' (۱۴۱) میں جھلکتا ہے۔ جس میں کامیو نے انسانی عزم و حوصلہ کو بغاوت کی اساس قرار دیا ہے۔

نکولائی باردیو کے ہاں فرد کی تخلیقیت اس کی آزادی کا سب سے بڑا مظہر ہے۔ جو فرد کو انقلاب یا تبدیلی سے آشنا کرانے کا سبب بنتی ہے۔ اسی وجہ سے وہ کہتا ہے کہ ''آدمی میں شخصیت کا تعین بذریعہ وراثت' حیاتیات اور سماج نہیں ہوتا بلکہ یہ آدمی کی حریت ہے۔ یہ تعینات کی دنیا پر فتح کا امکان ہے۔'' (۱۴۲) وجود یا شخصیت کی فتح یہی ہے کہ وہ دنیا کی متعین اقدار اور روایات کو توڑ کر اپنی اقدار اور روایات خود تخلیق کرتا ہے۔ سو نکولائی باردیو کے ہاں بھی فرد کی آزادی کی اساس جہد و عمل اور مزاحمت ہے۔

آدمی پرانی روایات اور مختلف سماجی اور مذہبی تحریمات کا اسیر ہوتا ہے اور اس کی اخلاقیات انہی اقدار اور تحریمات کے حیطہ میں نمو پاتی ہے۔ مگر جہدِ مسلسل کی رو' جو وجود میں ہمہ وقت جاری و ساری ہوتی ہے فرد کو ان تحریمات اور فرسودہ روایات کے خلاف اٹھ کھڑا ہونے پر مجبور کرتی ہے۔

جہاں ہے اور سکوتِ نیم شب ہے مرا قلبِ تپاں ہے اور میں ہوں

(مجید امجد)

نتیجتاً موضوعی احساس حریت اور جہد و عمل معروضی جدوجہد پر منتج ہوتا ہے۔ اس جدوجہد کا منتہا ایک نئی تخلیقیت ہے جو بھی انسانیت کی غمازی کرتی ہے۔

جبکہ سارتر کے ہاں ''.....انسانی آزادی آدمی میں جوہر سے مقدم ہے اور اسے ممکن بناتی ہے۔ انسانی ہستی کا جوہر اس کی آزادی میں معطل ہو جاتا ہے۔ جسے ہم آزادی کہتے ہیں (اسے) انسانی ہستی کی حقیقت سے ممیز کرنا ناممکن ہے۔ آدمی پہلے وجود نہیں رکھتا کہ بعد ازاں آزاد ہو' آدمی کی ہستی اور ہستی آزاد' میں کوئی فرق نہیں۔'' (۱۴۳) اور یہ آزادی اتنی ہمہ گیر اور بے پایاں ہے کہ 'انسان کو آزاد رہنے کی سزا ملی ہے۔' انسان ہمہ وقت آزاد رہنے کا پابند ہے۔ اس لحاظ سے آزادی/حریت ایک ایسی کیفیت ہے جسے حیطۂ فکر میں لانا ممکن نہیں۔ یہ وجود کی ناقابلِ انفصال خصوصیت ہے۔ بقول کارل جیسپرز ''.....جب زندہ ہستیاں تجربی طور پر وہاں (یعنی دنیا میں) ہوتی ہیں تو وجود کی ہستی آزادی میں ہوتی ہے۔'' (۱۴۴) یہی آزادی فرد کو ایک ذمہ داری سے بھی آشنا کراتی ہے اور یہ ذمہ داری ہے نتائج کا سامنا کرنے کی۔ کیونکہ ''.....وجود جوہر پر مقدم ہے تو پھر انسان جو کچھ ہے اس کا خود ذمہ دار ہے...... جب ہم کہتے ہیں کہ انسان اپنے آپ کا خود ذمہ دار ہے تو ہماری منشا یہ نہیں ہوتی کہ وہ تنہا اپنے آپ کا ذمہ دار ہے بلکہ اس سے مراد یہ ہے کہ وہ تمام نوعِ انساں کا ذمہ دار ہے۔'' (۱۴۵) شاید اسی لئے ڈاکٹر سی۔ اے۔ قادر نے کہا کہ: ''انسانی وجود آزادی اور ذمہ داری دونوں کا نام ہے۔'' (۱۴۶)

اس لحاظ سے وجودیت فرد کو ''اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی'' کا درس دیتی ہے اور فرد کا عمل خود اس کی بقا کا ضامن بن جاتا ہے۔ فرد وقت اور حالات کے ساتھ ساتھ مستقبل کی تاریکیوں کے سامنے بھی ڈٹ جاتا ہے اور اپنی جدوجہد سے نئے چراغ روشن کرتا ہے۔ کہہ لیجئے کہ''...... یہ مکتبۂ فکر زندگی میں کفارہ کے طریقہ کار کی ایک راہ بھی ہمیں دکھلاتا ہے اور یہ راہ ہے انفرادی ذمہ داری کا احساس'' (۱۴۷)

آزادی کے ساتھ کچھ خدشات شاید ناگزیر ہیں مگر آزادی کے بغیر فرد نہ تو تونگر ہوتا ہے، نہ خود مکتفی اور نہ ہی خود آگاہ۔ آزادی کے بغیر انسانی عظمت گہنا جاتی ہے اور فرد کی تخلیقیت کے سوتے خشک ہو جاتے ہیں۔

سابقہ صفحات میں امکان' انتخاب اور فیصلے کا ذکر بار بار ہوا۔ آیئے دیکھتے ہیں کہ یہ ہیں کیا؟

(ر) امکان' انتخاب' فیصلہ:

زندگی امکانات سے بھرپور ہوا کرتی ہے۔ امکان مقدر کے لکھے کا نام نہیں بلکہ وہ ممکنہ صورتِ حال ہے، جس میں فرد اپنے انتخاب کے توسط سے اپنی ذات کا عرفان حاصل کرتا ہے۔ فرد کو ہمہ وقت یہ عمل یا وہ عمل' یہ صورتِ حال یا وہ صورتِ حال کی کیفیت سے گزرنا پڑتا ہے۔ اس لحاظ سے امکان

معروض کی کیفیت ہے جو وجود کے موضوع میں ڈھل جاتی ہے۔ کرکیگارڈ نے کہا تھا" ...... وہ جس نے کرب / دہشت سے تربیت پائی اُس نے امکانیت سے تربیت پائی اور صرف آدمی ہے جس نے امکانیت سے تربیت پائی اور یہ تربیت اس نے اپنی لامحدودیت کے توسط سے پائی ہے لہٰذا امکانیت تمام زمروں پر بھاری ہے۔" (۱۴۸) یعنی آدمی لامحدود امکانات سے بیک وقت نبرد آزما ہوتا ہے اور امکانات کی یہ لامحدودیت وجود کو خود اپنی لامحدودیت سے آشنا کراتی ہے۔

مگر امکان محض مقدر کا لکھا' اچھائی یا برائی نہیں بلکہ یہ ہمیشہ وجود کے انتخاب سے متصل ہو کر اچھائی میں ڈھل جاتا ہے۔ دوسرا یہ کہ امکان کوئی سہل کیفیت بھی نہیں کہ جس سے وجود گزر جاتا ہے بلکہ اس امکان کی وجہ سے فرد ایک شدید کرب / دہشت سے آشنا ہوتا ہے۔ کرکیگارڈ کے الفاظ میں" ...... امکانیت میں ہر شے ممکن ہے اور وہ جس نے حقیقی طور پر امکانیت کے ذریعے تربیت / اصلاح پائی وہ خوشگواریت اور دہشت ناکی / کرب ناکی کی سوجھ بوجھ رکھتا ہے۔" (۱۴۹) یعنی امکان ایک ایسا امتحان ہے جو نہ صرف فرد کو اثبات ذات سے آشنا کراتا ہے بلکہ فرد کو خوشی اور کرب / دہشت کا عرفان بھی دیتا ہے دراصل امکانات ہمہ وقت گوں ناگوں ہوتے ہیں اور اس گوں ناگونی میں ایک تسلسل بھی ہوتا ہے اور وجود ہمہ وقت امکانات کا سامنا کرتا اور انتخاب کے عمل سے گزرتا ہے۔

لیکن یاد رہے کہ امکان صورتِ حال سے جڑی ایک کیفیت ہے۔ یہ صورتِ حال بسا اوقات امکانات کی تحدید کا باعث بنتی ہے۔ دوسری طرف خود وجود بھی زمانیت اور صورتِ حال کا اسیر ہونے کے باعث محدودیت کا سامنا کرتا ہے۔ سو امکانات وسعت اور ہمہ گیری کے باوجود ایک تحدید کا شکار ہوتے ہیں مگر وجود اپنے یقینِ ذات اور جہدِ عمل کے حوالے سے اپنے تئیں اس تحدید کو تسلیم نہیں کرتا اور کبھی بھی طے شدہ اچھائی' طے شدہ قدر یا صورتِ حال کو تسلیم نہیں کرتا نتیجتاً وہ ہمہ وقت انتخاب کے عمل سے گزرتا ہے۔ اس کے من کی بے کرانی اور قوتِ ارادی اسے ایک یقین و اعتماد بخشتے ہیں۔ کرکیگارڈ کے بقول:

> "...... اپنے بل' دل سوزی اور جوش کی کیفیت کے حوالے سے صحیح کا چناؤ کرنا کوئی اہم بات نہیں کہ آدمی اسی کیفیت میں چناؤ کرتا ہے اس کے باعث شخصیت اپنی داخلی لامحدودیت کا اعلان کرتی ہے اور ...... استوار ہوتی ہے۔ اس لئے اگر کوئی آدمی غلط کا چناؤ کرے تو اس پر یہ بات کبھی عیاں نہیں ہوتی کہ اس نے غلط کا چناؤ کیا خصوصاً اس بل کے حوالے سے جس کے ساتھ اس نے چناؤ کیا۔ کیونکہ اس نے یہ انتخاب اپنی کلی داخلیت کے ساتھ کیا ہوتا ہے۔ اس لئے اس کی فطرت کی تطہیر ہو جاتی ہے۔ اور وہ اپنے آپ کو ابدی قوت (یعنی خدا) سے جڑا ہوا محسوس کرتا ہے۔ جس کی ہمہ جائی وجود کے کامل پن میں نفوذ کر جاتی ہے۔" (۱۵۰)

یوں انتخاب ایک ایسا لمحہ ہے' جس میں فرد اپنی موضوعیت پر یقین کے سہارے خدا کے

قریب جا پہنچتا ہے یا خدا خود اس کے قریب آ جاتا ہے۔ اتنا بھرپور یقین موجود کو صرف اسی صورت میں حاصل ہو سکتا ہے کہ اسے اپنی آزادی پر بھی یقین ہو۔

انتخاب وجود کی مجبوری ہے کیونکہ "..... انتخاب سے پہلے ذات (Self) کا وجود نہیں ہوتا بلکہ ذات' انتخاب کے توسط سے وجود میں آتی ہے۔" (۱۵۱) یوں کہہ لیجئے کہ انتخاب وجود کے لئے خود تفہیمی کا باعث بنتا ہے لہٰذا وجود کبھی بھی ادھورا انتخاب نہیں کرتا بلکہ ہمیشہ ایک کامل یا مطلق انتخاب کرتا ہے اور یہ کامل انتخاب "...... میرے ابدی استحکام میں میری اپنی ذات ہے۔ اپنی ذات کے علاوہ کسی بھی دوسری شے کا انتخاب میں بطور کامل نہیں کر سکتا۔" (۱۵۲)

کرکیگارڈ کے ہاں فرد کی زندگی جمالیاتی' اخلاقیاتی اور مذہبیاتی ادوار پر مشتمل ہے۔ اور فرد خوب سے خوب تر کی تلاش میں ان ادوار سے گزرتا ہے۔ جمالیاتی زندگی کا دور ایک ایسا دور ہے جس میں فرد اپنے وجود سے آشنا نہیں ہوتا کیونکہ "...... جمالیاتی انتخاب یا تو مکمل طور پر فوری ہونے کی بنا پر انتخاب نہیں رہتا یا یہ (انتخاب) اپنے آپ کو کثیرالانواع (Multifarious) میں ضائع کرتا ہے۔" (۱۵۳) جب کہ اخلاقیاتی زندگی کا دور فرد کو اثبات ذات سے آشنا کرانے کا باعث بنتا ہے۔ اس دور میں فرد جوش وجذبے اور افتادِ طبع کی یکسانی کا حامل ہوتا ہے اور یہی کیفیت فرد کو زندگی کے تیسرے دور میں لے جانے کا باعث بنتی ہے۔

انتخاب وجود کا کڑا امتحان ہے۔ جس کا سامنا وجود کو ہر لحہ کرنا پڑتا ہے۔ کوئی بھی فرد کسی بھی صورت میں' کسی بھی لمحے انتخاب کے عمل سے کنارہ کش نہیں ہو سکتا۔ اس کا منبع خود فرد کی ذات ہوتی ہے کیونکہ "بغیر فیصلے کے کوئی انتخاب نہیں' بغیر قوت ارادی کے کوئی فیصلہ نہیں اور بغیر فرض کے کوئی قوت ارادی نہیں اور بغیر ہستی کے کوئی فرض نہیں۔" (۱۵۴) دوسرے لفظوں میں فرد کی ہستی اساسی اہمیت کی حامل ہے۔ اور ہستی ہو گی تو اسے ہر حال میں انتخاب اور فیصلے کے عمل سے گزرنا ہو گا اور ہستی کا یہ "..... انتخاب مقصد کی کشاکش کا نتیجہ نہیں' نہ ہی عقلی جمع تفریق کی پیداوار ہے اور نہ ہی قانون کی اطاعت ہے۔ یہ میری انتہائی اندرونی ذات کا اظہار ہے۔" (۱۵۵) یہ میری ذات کا اظہار ہے تو پھر یہ شعور کا مظہر ہے کیونکہ "..... انتخاب اور شعور ایک ہی چیز ہیں۔" (۱۵۶) شعور ہستی کی لاشیت سے جنم لیتا ہے اور انتخاب اور شعور ایک ہی چیز ہیں تو پھر انتخاب بھی لاشیت سے جنم لیتا ہے۔ اور یہ انتخاب ہمیشہ درست ہوتا ہے۔ کیونکہ یہ وجود کے فیصلے کا مظہر ہے۔

تصورِ موت:

انسان ماضی کے حوالے سے اپنی زندگی کے آغاز کے لمحے کا تعین تو کر سکتا ہے مگر اپنے انجام یعنی موت کے لمحے کا تعین کرنا اس کے بس میں نہیں ہے۔ اس حوالے سے مستقبل ہمیشہ ایک تاریکی

میں ڈوبا رہتا ہے۔ مگر موت ناگزیر اور ناگہاں ہے اور فرد اس کے سامنے بے بس ہے۔ لہٰذا کوئی نہیں جانتا کہ اس کے منصوبے پروان چڑھیں گے یا نہیں اور یوں موت فرد کے لیے ایک کرب کا پیغام بن جاتی ہے۔ جبھی تو غالب نے کہا تھا۔

موت کا ایک دن معین ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

نیندیں اڑانے کا یہ عمل اس لئے ہے کہ فرد 'موت' کے حوالے سے جانکاری رکھتا ہے اور یہی جان کاری فرد کو رفعت اور امتیاز دیتی ہے۔ کیونکہ ''جدید علم الانسان' موت کی جان کاری کو 'انسان کی ہستی کے بنیادی جزو کے طور پر اور خصوصیات میں سے ایک ایسی خصوصیت کے طور پر دیکھتا ہے جو اسے جانوروں سے ممتاز بناتی ہے۔ موت سے جان کاری رکھنا 'انتہا کے سامنے زندگی سے جان کاری رکھنا ہے۔'' (۱۵۷) اور اسی لئے یہ کہنا بالکل بجا ہے کہ موت ایک وجودیاتی مسئلہ ہے۔

وجودی فلاسفہ کے نزدیک موت' خالصتاً ایک انفرادی مسئلہ اور جذبی کیفیت ہے جو وجود کو اس کے 'ہونے' کا عرفان دیتی ہے' اور جہد و عمل پر اکساتی ہے۔ اس لحاظ سے موت مستقبل میں پیش آنے والا معمولی خارجی واقعہ نہیں بلکہ یہ فرد کی داخلیت کا ایک جزو ہے۔

موت زندگی کے ساتھ مشروط ہے اور موت کے وارد ہونے کا خوف فرد کو زندگی کے ساتھ زیادہ گہرا اور شدید بندھن استوار کرنے پر مجبور کرتا ہے کیونکہ موت ایک ایسی حد ہے جسے عبور کرنے کے بعد 'موجود' 'موجود' نہیں رہتا بلکہ شے بن جاتا ہے جبکہ موجود اپنی ذات کے اثبات اور جہد و عمل پر یقین کے حوالے سے عام شے بننا گوارا نہیں کرتا۔ دوسری بات موت کی ناگہانیت ہے۔ یہ ناگہانیت فرد کی ہستی کو عجلت پر مجبور کرتی ہے۔ فرد جذبے کی جتنی گہرائی سے اس ناگہانیت کو محسوس کرتا ہے وہ اتنا ہی زندگی کے قریب تر ہوتا چلا جاتا ہے اور امکانات کے انتخاب و استرداد میں ایک تعجیل وارد ہوتی چلی جاتی ہے۔

مجموعیت وجود کا لازمی خاصہ ہے یعنی وجود کو بخروں میں تقسیم کرنا ممکن نہیں۔ یہ مجموعیت اول تا آخر ہے یعنی پہلے سانس سے آخری سانس تک' اس لحاظ سے بھی موت فرد کے لئے اہمیت اختیار کر جاتی ہے اور ''......موجود کا مصدقہ پن فرد کی اپنی موت کی واضح قبولیت چاہتا ہے اور واقعتاً یہی ہے' کیونکہ موجود کی مجموعیت صرف ہستی کے موت۔ کے۔ قریب (Being-Toward-Death) ہونے سے آشکار ہوتی ہے۔'' (۱۵۸) یعنی موت کے وارد ہونے سے موجود اپنی مجموعیت سے آشنا ہوتا ہے۔ یہ ہائیڈگر کا نقطۂ نظر ہے۔ اِس کے نزدیک ''......انسانی زندگی کا مفہوم زمانی امکانات سے مشروط ہے۔ موت واحد مطلق شے ہے جو فرد کے وجود کو ساختیاتی تکمیل دیتی ہے۔'' (۱۵۹)

اس لحاظ سے موت' محض اس دنیا سے کسی فرد کی رحلت کا عمل نہیں'' بلکہ یہ امکان ہے 'نہ ہونے کا امکان۔ جو انسانی زندگی میں نفوذ کر جاتا ہے' ایک ایسا امکان کہ جو میری محدودیت کے زمانی

قرینے یا اُفق کو وضع کرتا ہے اور یہ صرف ایسے قرینے میں ہوتا ہے کہ میں موت کی نسبت سے اپنے ذاتی رویے کے بارے میں کوئی حقیقی فیصلہ کر سکتا ہوں۔'' (۱۶۰) اس طرح موت کی پیش بینی فرد کی زندگی کے ایک دوراز کار امکان میں ڈھل جاتی ہے اور فرد اس امکان کے پیش نظر زندگی میں اور زندگی کے معاملات میں زیادہ شدت سے ڈوب جاتا ہے۔ نتیجتاً زندگی کے مفاہیم کی نئی تفہیم و تشکیل ممکن ہوتی ہے۔

ہائیڈگر کے ہاں موت کا تصور تشویش (Care) کے ساتھ منسلک ہے اور یہ مشتمل ہے امکان، واقعیت اور ہبوطیت کے ارکانِ ثلاثہ پر۔ تشویش کا پہلا رکن امکان ہے۔ امکان کا تعلق فرد کے فیصلے اور انتخاب سے ہے اور یہ مستقبل سے متعلق کیفیت ہے۔ موت مستقبل کے سب سے بڑے امکان کے طور پر وارد ہوتی ہے۔ یہ ایک عفریت نما امکان ہے جو باقی تمام امکانات کو ہڑپ کر جاتا ہے۔ ہائیڈگر کے بقول موت ''......وجود کے ممکن نہ ہونے کا امکان ہے۔'' (۱۶۱)

دوسرا نکتہ - واقعیت - حالات و واقعات کی معروضی صورتِ حال نہیں بلکہ اس سے مراد حقیقتِ احوال کی موضوعی کیفیت ہے، جس میں فرد اپنی ہستی کو وجودیاتی جانکاری کے طور پر قبول کرتا ہے۔ اپنی ہستی کا انتخاب نہ تو کوئی کر سکتا ہے، نہ کرتا ہے بلکہ اسے تو محض قبول کرنا پڑتا ہے کیونکہ فرد اپنے آپ کو دنیا میں موجود پاتا ہے۔ یہ بات صرف تحیر زا نہیں بلکہ دہلا دینے والی ہے۔ یہی واقعیت ہے۔ اس لحاظ سے واقعیت کا تعلق طے شدہ صورتِ حال سے ہے یعنی ماضی کے حوالے سے موجود کی وجودیاتی جانکاری سے۔ ایسے میں فرد پر منکشف ہوتا ہے کہ وہ فنا کی راہ پر گامزن ہے کیونکہ زمانیت کا تقاضا یہی ہے اور محدود زمانی صورت حال اور ناگہانیت میں موجود کی حیثیت کبھی بھی لافانی نہیں ہوتی۔ لیکن وجود کا تقاضا اپنے عرفانِ ذات کے حوالے سے قدرے مختلف ہے۔ اس لیے وہ موت کے سامنے سینہ سپر ہوتا ہے کیونکہ اسے کبھی بھی اپنی فنا پذیری قبول نہیں۔ مگر موت کی ناگہانیت اور ناگزیریت کا احساس وجود کو اپنے حصار میں رکھتا ہے اور وجود ''ہمیشہ موت کے لیے کافی معمر ہوتا ہے۔'' (۱۶۲) لہٰذا یہ کہنا بجا ہے کہ موت دوہری کیفیت کی حامل ہے ''امکان کی حیثیت میں یہ انسان کو آزادی کا شرف بخشتی ہے جبکہ واقعیت کے لحاظ سے یہ ایک ایسی اٹل صورتِ حال ہے جس سے آزادی محصور ہوتی ہے۔'' (۱۶۳)

تشویش کا تیسرا نکتہ ہے ہبوطیت۔ انسان کو دنیا میں دھکیل دیا گیا ہے۔ دنیا کے ہجوم میں وہ اپنی انفرادیت برقرار نہیں رکھ پاتا۔ جس وقت وہ اپنے آپ کو اجتماع میں گم کرنے کے لئے کوشاں ہوتا ہے تو حقیقتاً وہ اپنی موت کے امکان سے گریزاں ہونے اور اسے بھلانے کے لئے کوشاں ہوتا ہے۔ زندگی اور زندگی کے معاملات کو اپنے اوپر طاری کرتا ہے اور اپنے جیسے دوسرے افراد کے ہجوم میں گم ہونا چاہتا ہے۔ تا کہ موت کو بھلا سکے۔

مگر وجود کے لئے تو لازم ہے کہ وہ ہر حال میں اپنی انفرادیت کو برقرار رکھے اور انفرادیت اسی صورت میں برقرار رہ سکتی ہے جب موجود اپنے آپ کو ہجوم میں گم کرنے کی بجائے ایک

ممتاز اور منفرد انداز ورویہ اختیار کرے۔ اور چونکہ امکان کے حوالے سے موت خود بھی فرد کو ایک انفرادیت دینے کا باعث بنتی ہے لہٰذا موجود کے لئے ممکن نہیں کہ وہ ہوطیّت کے پیشِ نظر اپنی انفرادیت کو ہجوم میں گم کر سکے یوں موت فرد کو ایک متناقصانہ صورتِ حال سے دوچار کرتی ہے۔ اور فرد کی داخلیت کا ترکیبی جزو بن جاتی ہے۔

لیکن اس کا مفہوم یہ قطعاً نہیں کہ فرد موت کو گلے لگانے کے لئے خودکشی کی طرف مائل ہو۔ بلکہ اس کا مطلب یہ ہے کہ موت کی جانکاری کے ساتھ زندگی کے امکانات سے نبرد آزما ہونا ہی مصدقہ وجود کی نشانی ہے۔ موت کو ہنستے مسکراتے گلے لگانا خود آگاہ اور خود بین لوگوں کا کام ہے۔ فرد کی خود آگہی اور خود بینی ہی اسے مجبور کرتی ہے کہ ''پھاند جاؤ حدیں زمانے کی''۔ اور یوں موت کا تصور فرد کی زندگی میں ایک رجائیت پیدا کرنے کا باعث بنتا ہے۔

ہائیڈگر کی یہ رجائیت نٹشے کے تصورات کی یاد تازہ کرتی ہے۔ نٹشے کا کردار ''زرتشت'' کہتا ہے کہ: ''......بہت سے لوگ بہت دیر سے مرتے ہیں' اور کچھ بہت جلد مر جاتے ہیں۔ ابھی تک یہ اصول عجیب لگتا ہے کہ صحیح وقت پر مرا جائے۔ یقین کیجئے وہ جو کبھی صحیح وقت پر زندہ نہیں رہتا وہ بمشکل ہی صحیح وقت پر مر سکتا ہے۔ اس سے بہتر تو یہ تھا کہ وہ کبھی پیدا ہی نہ ہوا ہوتا۔'' (۱۶۴)

صحیح وقت کی زندگی یہی ہے کہ فرد اپنی خودداری خود آگہی اور یقین ذات کے حوالے سے زندگی بسر کرے اور صحیح وقت پر مرنا یہ ہے کہ فرد عزم' حوصلے اور استقلال کا مظاہرہ کرتا ہوا موت کو گلے لگا لے۔ جینے اور مرنے کے یہ فیصلے فرد کی موضوعیت سے جنم لیتے ہیں۔

اسی طرح یونیمونو کے ہاں فرد زندگی کی مشکلات کو جھیلنا زیادہ بہتر سمجھتا ہے بہ نسبت موت کے۔ اور یوں یونیمونو کے ہاں بھی ایک رجائیت پسندانہ روّیہ سامنے آتا ہے جس کے سوتے موت کے تصور سے پھوٹتے ہیں۔

لیکن سارتر کے ہاں موت زندگی کی حریف ہے۔ وہ ہائیڈگر کے برخلاف موت کو موضوعی مسئلہ تسلیم نہیں کرتا اس کے نزدیک موت محض ایک خارجی واقعہ ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ''یہ لغو ہے کہ ہم پیدا ہوتے ہیں۔ یہ لغو ہے کہ ہم مرتے ہیں۔ دوسری طرف یہ لغویت میری ہستی کو ایک مستقل تنہائی دیتی ہے' جو صرف میرے لئے ہی نہیں دوسروں کے لئے بھی ایک امکان ہے۔ لہٰذا یہ (موت) میری موضوعیت کی ایک خارجی اور حقیقی حد ہے۔'' (۱۶۵)

یعنی سارتر کے نزدیک موت ایک ایسی معروضی کیفیت ہے جو باہر سے فرد پر آن ٹوٹتی ہے اور ازاں بعد فرد بھی ایک ''شے'' کی حیثیت دے دیتی ہے۔ کیونکہ لاش وجود کی حامل نہیں ہوتی۔ اس لحاظ سے موت امکان نہیں بلکہ امکانات کا خاتمہ ہے۔ سارتر کے نزدیک انسان ایک لامحدود آزادی کا حامل ہے جب کہ موت اس سے آزادی چھین لیتی ہے۔

تاہم زیرِ نظر مقالے کے مقاصد کے حوالے سے ہائیڈ گر' کرکیگارڈ اور یونیمونو کے نقطہ ہائے نظر زیادہ اہم ہیں۔

زمانیّت (Temporality)

'لائی حیات آئے قضا لے چلی چلے' کے مصداق زندگی پیدائش اور موت کے درمیانی عرصے کا نام ہے۔ یہ زندگی اپنے صعب اور فنا پذیری کی بناء پر فرد کے لئے کرب واندوہ کا باعث بنتی ہے اور غالب کہہ گزرتا ہے کہ:

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں ۔ موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

فرد زندگی اور زندگی کے دورانیے کی محدودیت کو کبھی بھی نظر انداز نہیں کرسکتا۔ یہ محدودیت پیدائش اور موت کے درمیانی وقت کی محدودیت ہے جس میں وجود وقت اور صورتحال کی کشا کش کا شکار رہتا ہے۔

بس ایک رات ٹھہرنا ہے کیا گلہ کیجئے ۔ مسافروں کو غنیمت ہے یہ سرائے بہت

(شکیب جلالی)

اور یہی زمانیت ہے' جس کا سامنا وجود کو کرنا پڑتا ہے۔

مزید برآں ہائیڈ گر کے ہاں تشویش کا تصور بھی زمانیت کے ساتھ مشروط ہے۔ کیونکہ تشویش کے ارکانِ ثلاثہ یعنی امکان، واقعیت اور ہوطیت کا تعلق زمانے سے ہے۔ نہ تو وقت میں ٹھہراؤ یا جمود ہے اور نہ ہی یہ فرد کی زندگی کے حوالے سے لامحدود ہے لہٰذا فرد واقعیت کا اسیر ہونے کے باعث مخصوص امکانات سے روشناس ہوتا ہے یعنی وقت کی تحدید صورت حال کو محدود کرتی ہے اور محدود صورت حال امکانات کو محدود کرتی ہے نتیجتاً فرد ایک وقت میں صرف ایک صورت حال سے دوچار ہوتا ہے، صرف ایک شے کا ادراک کرسکتا ہے۔ اسی وجہ سے فرد کی صلاحیتیں اور اہلیتیں بھی بیک وقت سامنے نہیں آسکتیں۔

لیکن وقت کا یہ تسلسل اور محدودیت انسانی جذبی کیفیات کے سامنے ہیچ ہے اور موجود اپنی زندگی کے لمحوں سے افضل و برتر ہے۔ اس لحاظ سے وجود کی زمانیت ایک خاص مفہوم کی حامل ہے۔ کیونکہ وجود وقت کی اس محدودیت کو تسلیم کرنے سے انکاری اور اپنی لامحدودیت پر مصر ہوتا ہے۔ اس لئے وقت کے دام سے نکلنا اس کا بنیادی مطمحِ نظر ٹھہرتا ہے۔

فصیل جسم پر تازہ لہو کے چھینٹے ہیں ۔ حدود وقت سے آگے نکل گیا ہے کوئی

(شکیب جلالی)

وقت کے تسلسل کو صرف انسان ہی محسوس کرتا ہے۔ جانور اور اشیاء اس احساس سے

عاری ہوتے ہیں۔ یہ صرف انسان ہے جو لمحۂ موجود میں ہوتے ہوئے بھی اپنے آپ کو لمحۂ موجود سے ماورا رکھنے کے لئے کوشاں ہوتا ہے۔ فرد کے لئے ہر لمحۂ موجود ماضی کے ساتھ پیوست اور مستقبل کے ساتھ متصل ہوتا ہے۔ اس لئے وجود کو کبھی صرف لمحۂ موجود کے حوالے سے طے نہیں کیا جا سکتا کیونکہ موجود اپنی یادوں کے سہارے اپنے ماضی کو حال کے ساتھ وابستہ کرتا ہے اور پھر تخیل و تصور کے سہارے امکانات کے انتخاب واسترداد کے حوالے سے مستقبل سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔

واقعیت کی اسیری وجود کو ماضی کے ساتھ جڑت قائم رکھنے پر مجبور کرتی ہے اور یہی ماضی فرد کی تاریخ ہے۔

''زمانیت کے مسئلے کی تفہیم کا مکمل انسانی طریقہ تاریخیت کی اصطلاح میں ہے۔ تاریخ میں اپنے ہونے کی حیثیت سے آدمی، خود اپنے وجود کا مفہوم نسل انسانی کی تاریخ کے واسطے سے حاصل کرتا ہے۔'' (۱۶۶)

تاریخ ایک اثاثہ ہے جو فرد کو وراثتی طور پر منتقل ہوتا ہے۔ مگر یہ اثاثہ فرد کے لئے ناگوار بوجھ نہیں ہوتا بلکہ لمحۂ موجود کی تفہیم و تشریح کو ممکن بناتا ہے۔ اور فرد کی موضوعیت کو ایک نئی توانائی ملتی ہے۔ تاریخیت کے تناظر میں کیے جانے والے فیصلے موجود کو نہ صرف مصدقہ پن سے متصف کرتے ہیں بلکہ اس اہل بھی بناتے ہیں کہ موجود اپنی منزلوں کا تعین بہتر انداز میں کر سکے۔ یہی تاریخیت یا زمانیت امکانات کے حوالے سے کیے جانے والے فیصلوں کو زیادہ مامون بناتی ہے اور وجودی موضوعی حریت اور جہد مزید مہمیز ہوتی ہے۔

(۷) دوش/جرم (Guilt) (۱۶۷)

دنیا میں وجود ہمہ وقت ایک کشاکش اور تناؤ کا شکار رہتا ہے۔ یہ کشاکش اور عدم توازن کی کیفیت وجود اور جوہر کے درمیان، حقیقت اور امکان کے درمیان اور فرد کی ذات اور فرد کی منصوبہ سازی کے درمیان ہر لمحہ موجود ہوتی ہے۔ اور وجود کو اس کے ادھورے پن یا نامکمل پن کا احساس دلاتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی امکانات کے انتخاب واسترداد میں تمام نتائج کی ذمہ داری کا بوجھ بھی موجود کو اٹھانا ہوتا ہے۔ اور یوں وجود دوش/جرم کی کیفیت میں ڈوب جاتا ہے۔

کرکیگارڈ کے ہاں دوش/جرم کی کیفیت گناہ یا برائی اور فرد کی معصومیت کے درمیان کشاکش سے جنم لیتی ہے اور آدمی کا ہبوط گناہ یا برائی کا اولین جواز ہے۔ آدمی جو زندگی میں پورے طور پر مبتلا ہے، کسی بھی طور دوش/جرم کے تصور سے نجات حاصل نہیں کر سکتا کیونکہ کرکیگارڈ کے بقول ''......ہم کسی مخصوص لمحے کے حوالے سے یہ دعویٰ کرنے میں حق بجانب ہیں کہ ہم معصوم ہیں لیکن کوئی بھی دوش/جرم کے شعور کا حامل ہونے کی بنا پر مکمل طور پر معصوم نہیں۔'' (۱۶۸) کیونکہ موجود زندگی میں ابدی خوشیوں کا متلاشی ہوتا ہے۔ مگر وجود کا المیہ یہی ہے کہ ابدی خوشی اسے میسر نہیں آتی اور اسی کشاکش میں فرد دوش/جرم کی کیفیت کا شکار ہو جاتا ہے۔ دوش/جرم کی یہ کیفیت اول تا آخر وجود کے ساتھ رہتی ہے اور وہ ایک پل کو بھی اس سے نجات حاصل نہیں کر سکتا۔

جبکہ ہائیڈگر کے ہاں''......دل کی پکار آدمی کو دوش رجرم کی جانکاری دیتی ہے۔ بنیادی طور پر دوش رجرم کسی ایسی چیز کی کمی راحتیاج سے مربوط ہے جوفرد بننا چاہتا ہے۔''(۱۶۹) وجود کی مجبوری یہ ہے کہ اسے اپنی ذات کا اثبات درکار ہوتا ہے اور وہ اپنے آپ کو کامل دیکھنا چاہتا ہے مگر ہستی کی نہایت میں ایک احتیاج یا کمی مضمر ہوتی ہے اور اسی کمی یا احتیاج کی وجہ سے فرد ایک ذمہ داری کو قبول کرتا ہے۔ نتیجتاً دوش رجرم کی کیفیت اسے اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے۔

نٹشے کے ہاں بھی فرد ایک ادھورے پن کا شکار ہوتا ہے۔فرد کی منزل فوق البشر ہونا ہے مگر''ہزاروں لغزشیں حائل ہیں لب تک جام آنے میں'' کی کیفیت فرد کو دوش رجرم کا شکار کر دیتی ہے۔ اور پھر دوش رجرم کی یہی کیفیت بیگانگی رمغائرت کی کیفیت میں ڈھل جاتی ہے۔

بیگانگی رمغائرت(Elienation)

بیگانگی مغائرت کا تصور وجودی فلاسفہ کے ہاں دوش رجرم کے ساتھ وابستہ بھی ہے اور اس کی مزید توجیہہ بھی کرتا ہے۔ وجودی فلاسفہ کے نزدیک یہ ایک موضوعی کیفیت ہے جس میں فرد شدید داخلی کرب اور جرم ردوش کا شکار ہوتا ہے' یہ وجود کی ہستی کی اتھاہ گہرائیوں سے پھوٹتی ہے۔فرد کو بسا اوقات زندگی کی غیر معمولی صورت حال کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ یہ صورت حال فرد کے لئے محدودیت کا باعث بنتی ہے۔ محدودیت سدِراہ بنتی ہے تو موجود کی خود آگہی اور خود تونگری کا احساس سوالیہ نشان کی زد میں آجاتا ہے۔ یہی لمحہ بیگانگی کا ہوتا ہے۔

پرہجوم شہروں میں لاکھوں لوگوں کے درمیان فرد کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ تو کچھ بھی نہیں' سائنسی ایجادات سے بھرپور صنعتی معاشرے کی تیز روزندگی اور غتربود ہوتی ہستی اسے احساس دلاتی ہے کہ اس کی وقعت کچھ بھی نہیں اور نتیجتاً فرد اپنی ذات سے کٹتا چلا جاتا ہے۔ کبھی موجود محسوس کرتا ہے کہ اس کی جدوجہد لاحاصل ہے اور اس کی آزادی محدود۔ تو ایسے میں بھی بیگانگی کا احساس جنم لیتا ہے۔

کرکیگارڈ اور دوسرے مذہبی وجودی فلاسفہ کے ہاں بیگانگی گناہ کی کوکھ سے پھوٹتی ہے۔ کیونکہ گناہ فرد کو خدا سے دور لے جاتا ہے۔ جب فرد کی حضوری دوری میں ڈھلتی ہے تو اسے اپنا آپ لاحاصل اور بے جواز لگتا ہے ایسے میں بھی بیگانگی کا احساس پیدا ہوتا ہے اور فرد زندگی سے کٹتا چلا جاتا ہے۔

نٹشے کے ہاں کائناتی بیگانگی (Cosmic Alienation) کا تصور موجود ہے۔ اس بسیط کائنات میں زمین کی حیثیت اور اس کرہ ارض پر کروڑوں انسانوں کے درمیان ایک فرد کی حیثیت کتنی بے مایہ ہے یہی احساس فرد کے یقین کو متزلزل کرنے کا باعث بنتا ہے۔

وجودی فلاسفہ چونکہ لگی بندھی فطرت اور طے شدہ اقدار کو کسی صورت میں تسلیم نہیں کرتے لہٰذا فطرت اور فطرت کے قوانین انکے ہاں لافانی نہیں ہیں اور چونکہ وجودیت فرد کی انفرادیت'

استواریت اور جہد و عمل پر زور دیتی ہے اس لئے فرد کی قوت ارادی اور وجود کی جہدِ آزادی اساسی کیفیات میں ڈھل کر موجود کو اپنے اثبات کی راہ پر گامزن کرتی ہیں۔ اور موجود فطرت اور اقدار کو ایک نیا مفہوم دیتا ہے۔

ہائیڈگر کے ہاں یہ بیگانگی موجود کی ہستی کی امکانی شکل ہے۔ چونکہ وجود ہمہ وقت ایک جدوجہد اور عمل سے متصف ہوتا ہے لہٰذا یہ مستقل طور پر اپنے آپ سے منفصل رہتا ہے۔ اور بیگانگی کا شکار ہوتا ہے۔ وجود کی حیثیت زمانی ہے۔ یہی زمانی حیثیت اور نیستی کی کیفیت فرد کے ہاں کرب کا احساس پیدا کرنے کا باعث بنتی ہے۔ یہ کرب اس لئے پیدا ہوتا ہے کہ وجود کے لئے جائے پناہ کہیں بھی نہیں اور وہ کبھی بھی اپنی جدوجہد سے دستبردار نہیں ہوسکتا مگر سامنے موت کا عفریت نما امکان ہے جو فرد کو زندگی کے ساتھ زیادہ گہرا رشتہ استوار کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ نتیجتاً فرد ایک امکانی موت سے عمر بھر نبرد آزما رہتا ہے اور جدوجہد اس کا خاصہ ٹھہرتی ہے۔

اس جدوجہد سے دستبردار ہونے کا احساس اس وقت پیدا ہوتا ہے جب وجود بیگانگی کے احساس کی گرفت میں ہوتا ہے۔ مگر جہد و عمل وجود کی بنیادی خصوصیت ہے۔ اور وجود جلد ہی بیگانگی کے احساس سے چھٹکارا حاصل کر کے زندگی کے دھارے میں شامل ہو جاتا ہے۔

لغویت:

وجود کا المیہ یہ ہے کہ اسے ہر دم محدودیت کا سامنا کرنا پڑتا ہے، کبھی زمانیت کی محدودیت، کبھی موت کی، کبھی صورت حال کی۔ مگر آزادی اور جدوجہد اس کی مجبوری ہے سو وہ ہر لمحہ ان تحدیدات سے نبرد آزما رہتا ہے لیکن حاصل — وہی جدوجہد — اور یوں موجود کو محسوس ہوتا ہے کہ دنیا اور اس کی جدوجہد لغو ہے۔

سارتر کے ہاں زندگی جامد و ساکت اور لزج ہونے کے باعث لغو اور لایعنی ہے۔ جبکہ کامیو کے ہاں زندگی ایک مسلسل لاحاصل جدوجہد سے عبارت ہونے کی وجہ سے لغو ہے۔ اس کے نزدیک زندگی کا عمل ''سسی فس'' کا عمل ہے کہ ''......دیوتاؤں نے سسی فس کو سزا دی تھی کہ وہ بنا رکے ایک چٹان کو لڑھکا کر پہاڑ کی چوٹی تک لے جاتا رہے، جہاں سے وہ پتھریلی چٹان خود اپنے ہی بوجھ سے واپس نیچے گر جائے گی، ان کا خیال کچھ درست ہی تھا کہ بے نتیجہ اور امید سے عاری محنت سے زیادہ خوفناک کوئی سزا نہیں۔'' (۱۷۰) پھر چٹان سے واپس لڑھکتا ہے تو سسی فس کی جدوجہد پھر شروع ہو جاتی ہے۔ ہر فرد کو زندگی میں کچھ اسی قسم کی جدوجہد کا سامنا ہے۔

کامیو وجود کو واقعیت اور محدودیت کا اسیر سمجھتا ہے۔ ہائیڈگر کی طرح وہ بھی کرب کو ہر شے کا منبع گردانتا ہے۔ اس کے خیال میں زندگی اپنی مہملیت اور لغویت کے حوالے سے فرد کو ایک کرب سے

آشنا کراتی ہے۔ ''......صبح کا اٹھنا' گاڑی میں سفر' چار گھنٹے دفتر یا فیکٹری میں کام' دوپہر کا کھانا' پھر گاڑی کا سفر' چار گھنٹے کام' پھر کھانا' پھر سونا اور سوموار' منگل' بدھ' جمعرات' جمعہ' ہفتہ' سب ایک ہی انداز سے گزارنا۔''(۱۷۱) زندگی کی یہ یکسانی زندگی کی لغویت اور مہمل پن کو عیاں کرتی ہے۔ ایسے میں کامیو کے نزدیک خودکشی' فرد کو مسائل کا حل معلوم ہوتی ہے۔ لیکن خودکشی کرنا زندگی کی لغویت کو تسلیم کرنا ہے۔

کامیو کے نزدیک زندگی ایک ایسی شے ہے جسے گرفت میں لینا ممکن نہیں۔ اس کے بقول ''......

یہ دل جو میرا اپنا ہے' میرے لئے نا قابل تعین رہتا ہے۔ یقین کی صورت حال کے درمیان' میں اپنا وجود رکھتا ہوں اور میں کوشش کرتا ہوں اس اعتماد کو اطمینان دینے کی' یہ خلا کبھی پر نہیں ہوگا' میں ہمیشہ خود اپنے آپ سے اجنبی رہوں گا۔''(۱۷۲) یعنی کامیو کے نزدیک دل کے تقاضے مختلف ہیں اور دنیا کے تقاضے مختلف۔ جبکہ ''.....یہ دنیا خود اپنے آپ میں معقول نہیں ہے۔''(۱۷۳) اور اسی لئے فرد کی جدوجہد لاحاصل ٹھہرتی ہے۔ زندگی کی یہ لاحاصلی ہر شخص کو سہنا پڑتی ہے۔ اس لحاظ سے زندگی کی جدوجہد اور اعمال کبھی بھی کسی منزل سے آشنا نہیں ہو پاتے۔ ایک کے بعد دوسری جدوجہد اپنا دامن وا کئے رکھتی ہے۔ اور فرد اس دعوتِ جہد و عمل کو قبول کرنے پر مجبور ہے۔ لیکن یاد رہے کہ جدوجہد وجود کی اساسی کیفیت ہے اور یہ وجود کو ایک حظ سے آشنا بھی کراتی ہے۔ اسی جدوجہد کی بنیاد پر فرد محسوس کرتا ہے کہ وہ اپنا جہان تخلیق کرنے کی استعداد اور حوصلہ رکھتا ہے۔ اسی لئے جب سسی فس ''...... بلندیوں کو خیر آباد کہتا اور آہستہ آہستہ دیوتاؤں کے باڑے کی طرف نیچے آتا ہے' وہ اپنی قسمت سے برتر ہے' وہ اپنی چٹان سے زیادہ قوی ہے۔''(۱۷۴) سسی فس چاہے تو اس جدوجہد سے دست بردار ہو سکتا ہے مگر ایسا نہیں۔ اسے اپنی ذات کے اثبات اور اپنی ذات کی استواریت سے پیار ہے۔ اور اسی لئے وہ جدوجہد پر رضامند۔ یہی حال فرد کا ہے اور یہی فرد کی زندگی ہے۔ انسان کی معراج یہی ہے کہ وہ دشواریوں' مشکلات اور بسا اوقات لایعنیت کے باوجود اپنی جدوجہد سے دستبردار نہیں ہوتا کیونکہ بصورتِ دیگر وجود بدعقیدگی (Bad Faith) کا شکار ہو جاتا ہے یا غیر مصدقہ وجود میں ڈھل جاتا ہے

اس کا مطلب یہ ہے کہ زندگی بے شک مہمل اور لغو ہے۔ دنیا بھی مہمل اور لغو ہے مگر وجود کی جدوجہد نہ تو لغو ہے اور نہ لاحاصل۔ کیونکہ یہ جدوجہد وجود کو نہ صرف اثباتِ ذات سے آشنا کراتی ہے بلکہ اسے ایک باطنی مسرت اور حظ بھی بخشتی ہے۔ اور اسی حظ یا مسرت کے باعث زندگی اور دنیا بھی ایک معنیت سے متصف ہو جاتی ہے۔

مذہبی اور دہری وجودیت:

یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ وجود خود اپنی ذات میں محدود و مسدود نہیں بلکہ وہ 'دنیا میں' ہے۔ اور لازمی طور پر کسی دوسری شے یا دوسرے وجود سے وابستہ یا متصل ہے۔ مگر وجود کو شعور سے متصف

کرنے والی یہی دوسری شے ہے کیا؟
اس ضمن میں دو نقطہ ہائے نظر ہیں۔ایک مذہبی اور دوسرا دہری۔

(الف) مذہبی وجودیت:

کرکیگارڈ، گابریل مارسل، کارل جیسپرز اور مارٹن ببر کے خیال میں یہ شعور ہمیشہ خدا کا شعور ہے اور یہی شعور انسان اور خدا کے درمیان ایک یکجائی پیدا کرتا ہے۔اور یوں وجود کے اثبات کا سر چشمہ خدا ہے۔

عیسائیت کے روایتی نظریات کی رو سے خدا 'عظیم باپ' ہے۔سو وہ ایک فرد، ایک شخص ہے جو ٹھوس وجود کا حامل ہے۔مگر کرکیگارڈ کے ہاں خدا فرد کی موضوعیت کی اساس ہونے کے ناطے ٹھوس وجود سے تہی ہے۔یوں کرکیگارڈ مذہب اور عقیدے کی روایتی اقدار سے بغاوت کر کے انسان کو عظیم تر اور خدا کے تصور کو مافوق الادراک بنا دیتا ہے۔اور اس کے نتیجے میں خدا فرد کے درونِ ذات کا مسئلہ بن جاتا ہے۔وہ کہتا ہے کہ ''......وہ جس نے دنیا سے تقابل کیا، دنیا پر غالب آنے کی وجہ سے عظیم ٹھہرا' اور جس نے خود اپنی ذات سے تقابل کیا، خود اپنی ذات پر غالب آنے کی وجہ سے عظیم ٹھہرا لیکن وہ جس نے خدا سے تقابل کیا سبھی سے زیادہ عظیم ٹھہرا۔'' (۱۷۵) یہاں تقابل سے مراد تفہیم ہے۔مگر خدا کے وجود کو تعقل کی بنیاد پر ثابت کرنے کا عمل کرکیگارڈ کے ہاں ایک لغو عمل ہے کیونکہ وہ سمجھتا ہے کہ خدا کا تصور فرد کی موضوعیت سے ملحق و منسلک ہے۔

جبکہ مارسل کے ہاں'' ......یہ کہنے کا کوئی مفہوم نہیں کہ خدا (ٹھوس) وجود رکھتا ہے۔'' (۱۷۶) یعنی خدا کو کوئی شخص یا شے قرار دینا مارسل کو قبول نہیں ہے۔

اسی طرح جسپرز کے ہاں بھی خدا کو عقلی بنیادوں پر نہیں پہچانا جا سکتا۔اس کے نزدیک'' ......عقلی بنیاد پر خدا کی تفہیم کی جبری کوشش ہمیں ناگزیر لغویتوں تک لے جاتی ہے، جن پر مجھے ہر حال میں ''اس'' سے جانکاری حاصل کرنے کے لئے غلبہ حاصل کرنا ہوتا ہے۔'' (۱۷۷) جسپرز کے ہاں خدا کبھی معدوم نہیں ہوتا۔وہ ہمہ وقت اور ہمیشہ ہوتا ہے۔خدا کو پہچاننے یا خدا تک رسائی کا ذریعہ اس کے نزدیک صرف فرد کی موضوعیت ہے۔خود عرفانی، انسان کو خدا کی شناخت کی منزل تک لے جاتی ہے۔وہ کہتا ہے کہ'' ......خدا کیا ہے میں کبھی نہ جانوں گا، میں اس کے بارے میں یقین خود اپنے ہونے کے توسط سے پاتا ہوں۔'' (۱۷۸)

اگر خدا کی تفہیم خود انسان کی اپنی ذات کی تفہیم ہے اور اگر خدا کو عقلی بنیادوں پر پہچاننا ممکن نہیں تو پھر فرد اپنی موضوعیت کے حوالے سے بہت زیادہ اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔اور اس کی ذات کی استواریت، استقامت اور اس کا یقین ذات بھی اہم تر ہو جاتا ہے۔

نکولائی باردیو کے ہاں خالق اور مخلوق کا رشتہ تخلیق کا رشتہ ہے اور اس رشتے کی اساس آزادی ہے اور یہی آزادی انسان کو خدا کے ساتھ ہم آہنگ کرتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ "......خدا' دنیا اور آدمی کو لاشیئیت سے بناتا ہے اور ان سے اپنی پکار کے جواب کی توقع کرتا ہے۔ ایک جواب جو آزادی کی گہرائیوں سے ہو۔" (۱۷۹) اس کے ہاں خدا اور انسان کا رشتہ جبری نہیں بلکہ باہمی یقین و اعتماد کا حامل ہے۔ اس کا خیال ہے کہ "......خدا نے آدمی کو اپنے تصورات اور پسند کے مطابق تخلیق کیا یعنی اسے بھی خالق بنایا......" (۱۸۰) اور یوں انسان کی آزاد تخلیقیت خالقِ کل کی عظیم پکار کا جواب بن گئی۔

مارٹن ببر کے ہاں خدا اور انسان کا رشتہ 'میں نا ہی بس تو' کے مصداق ہے۔ وہ کہتا ہے کہ 'روح' صرف 'میں' میں نہیں بلکہ 'میں' اور 'تو' کے درمیان ہے۔ یہ خون کی طرح نہیں جو تمھارے اندر گردش کرتا ہے بلکہ ہوا کی مانند ہے' جس میں تم سانس لیتے ہو۔ آدمی روح میں جیتا ہے اگر وہ اس اہل ہو کہ اپنے 'تو' سے متاثر ہو سکے" (۱۸۱) یہ 'تو' خدا ہے۔ واحد حاضر جو ہمہ وقت ہر جا موجود ہے اور فرد اس کی حضوری میں ہے۔ اس کے نزدیک خدا کو پانے کا واحد رستہ خود اپنی ہستی میں گم ہونا ہے۔ انسان کو اپنے ہونے اور اپنے اثبات کا جواز خدا سے ملتا ہے۔ اور خدا کو انسانی زندگی کے گہرے مفاہیم کے حوالے سے انسان کی ضرورت ہے۔ خدا کا وجود کسی طور بھی ثابت کرنا محال ہے بالکل اسی طرح آدمی اور خدا کے درمیان رشتے کو ثابت کرنا بھی مشکل ہے۔

یوں مذہبی وجودی فلاسفہ کا نقطۂ نظر تصوّف کے وحدت الوجود کے بہت قریب آ جاتا ہے اور یہ 'اناالحق' کا نعرۂ مستانہ محسوس ہوتا ہے۔ خدا انسان کی موضوعیت کا لازمی جزو بن جاتا ہے اور فرد برتر و افضل اور یگانہ ٹھہرتا ہے۔

(ب) دہری وجودیت:

دوسری طرف نٹشے' ہائیڈگر' سارتر اور کامیو جیسے فلاسفہ ہیں۔ جن کا خیال ہے کہ انسان آزاد ہے۔ دہری وجودیت انسانی عظمت کی نقیب ہے۔ اس نقطۂ نظر کی رو سے انسان کی آزادی بے حد بسیط اور بے پایاں ہے۔ دہریت پسند وجودی فلاسفہ کسی ماورائی قوت یا الوہی قدر کو تسلیم نہیں کرتے۔ وہ کسی خدا' کسی پیغمبر یا کسی رہنما کو تسلیم کرنے سے اس لئے انکاری ہیں کہ ایسے میں وجود کی آزادی 'برتری' فضیلت اور انفرادیت خطرے میں پڑ جاتی ہے۔ ان کے نزدیک وجود عدمین (لاشیئت) کے درمیان دنیا کی ابتلا کا شکار ہے۔

نٹشے کے ہاں انسان اپنی قوتِ ارادی' عزم اور حوصلے کی بنیاد پر ممتاز ہے کوئی الوہی قوت موجود نہیں جو انسان کی رہنمائی کرے۔ زمانے اور دنیا سے نبرد آزما ہونے کے لئے انسان کے پاس ایک ہی آدرش ہے اور وہ ہے اس کے اندر سے پھوٹتی قوتِ ارادی۔ زمان و مکان کے تضادات اور

تحدیدات ہمہ وقت انسان کو درپیش ہوتے ہیں اور انسان ان تضادات اور تحدیدات کے حوالے سے اپنی بقا اور ثبات کی ذمہ داری محسوس کرتا ہے۔ اس ذمہ داری کو نبھانے کے لئے فرد کے پاس نہ تو علم کا راستہ ہے نہ ہی الوہی رہنمائی کا۔ کیونکہ ''......قریب ترین واقعات میں سے اہم ترین واقعہ یہ ہے کہ خدا مر چکا ہے 'عیسائیت کے خدا پر یقین رکھنا عقیدے کے لئے غیر اہم ہو چکا ہے......'' (۱۸۲) یعنی اب فرد صرف اپنی موضوعیت اور موضوعیت سے جنم لینے والی قوتِ ارادی پر بھروسہ کر سکتا ہے۔

نٹشے فوق البشر پر یقین رکھتا ہے جو اپنے جہاں کا خود خالق و مالک ہے اور کسی احتیاج یا مجبوری کو تسلیم کرنے سے انکاری ہے۔ اپنے عزم و حوصلے اور یقین کی بدولت یہ فوق البشر ہمیشہ اپنے آپ کو فتح مند دیکھنا چاہتا ہے۔ دراصل نٹشے اپنے عہد کی معاشرتی اقدار کی شکست و ریخت اور سماجی روّیوں میں منافقت اور دوں ہمتی سے نالاں تھا۔ اس نے محسوس کیا کہ مذہب (عیسائیت) اور مذہبی اقدار نہ صرف فرسودہ ہو چکی ہیں بلکہ اب ان روایات و اقدار کی ضرورت بھی ختم ہو چکی ہے۔ اسی بنا پر وہ انسان کو ایک ایسی کامل ہستی کے طور پر دیکھتا ہے' جو روایات و اقدار کی اسیر نہیں ہوتی بلکہ 'اپنی دنیا آپ پیدا کر اگر زندوں میں ہے' کی مثال ہوتی ہے۔

یہاں اس تمثیل کا ذکر ضروری ہے جو نٹشے کی کتاب Joyful Wisdom میں شامل ہے۔ اس تمثیل میں ایک پاگل آدمی:

''......روشن صبح کے وقت ایک لالٹین جلاتا ہے' بازار کی طرف بھاگتا ہے اور مسلسل چیختا ہے'' میں خدا کو تلاش کر رہا ہوں۔ میں خدا کو تلاش کر رہا ہوں'۔ کیونکہ وہاں کچھ ملحد لوگ موجود تھے......وہ ہذیانی انداز میں چیخے اور قہقہے بلند کیے۔ وہ پاگل آدمی اچھل کر ان کے درمیان آ گیا اور انھیں گھورا۔ وہ چلّایا' خدا کہاں گیا' میں تمہیں بتلاتا ہوں۔ ہم نے اسے قتل کر دیا۔ تم نے اور میں نے۔ ہم سب اس کے قاتل ہیں۔ لیکن یہ ہم نے کیسے کیا؟ ہم سمندر کو سکھانے کے اہل کیسے ہوئے؟......ہم نے کیا کیا کہ ہم نے زمین کو اس کے سورج سے علیحدہ کر دیا۔ اب یہ کہاں متحرک ہے۔ اب ہم کہاں متحرک ہیں۔ تمام سورجوں سے دور' کیا ہم واقعی زوال آمادہ نہیں'......کیا ہم لامحدود نیستی میں نہیں بھٹک رہے ہیں؟ کیا ہم خالی خلا کی سانسوں کو محسوس نہیں کرتے ہیں؟ کیا یہ سرد تر نہیں ہوتی جا رہی؟ کیا رات کی تاریکی لحہ لحہ پھیلتی نہیں جا رہی؟ کیا صبحدم لالٹین نہیں جلنی چاہیے؟ کیا ہم گورکنوں کا شور نہیں سن رہے جو خدا کو دفن کر رہے ہیں؟ ....دیوتا بھی گل سڑ چکے۔ خدا مر چکا ہے......وہ جو مقدس ترین اور طاقتور ترین تھا اور جسے دنیا اب بھی یہی سمجھتی ہے' ہمارے خنجروں تلے اس کا خون بہا اور وہ مر گیا......تاریخ میں اس سے عظیم واقعہ نہیں ہو سکتا اور اسی کی وجہ سے ہمارے بعد آنے والی نسلوں کا تعلق ماضی کے برخلاف ایک عظیم تاریخ سے ہوگا'۔

یہاں پہنچ کر پاگل خاموش ہو جاتا ہے...... آخر کار اس نے لالٹین زمین پر پھینک دی۔ وہ ٹوٹ گئی۔ تب پاگل نے کہا''میں وقت سے بہت پہلے آ گیا۔ میرے لیے مناسب وقت ابھی نہیں آیا۔ یہ ہولناک واقعہ ابھی راہ میں ہے' ابھی سفر میں ہے' انسان ابھی اس سے آشنا نہیں ہوئے...... یہ واقعہ ابھی ان (انسانوں) سے بعید ترین ستاروں سے بھی دور ہے''......اس پاگل کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ اس دن مختلف گرجا گھروں میں گیا اور پوچھنے پر اس نے ہر مرتبہ ایک ہی جواب دیا کہ گرجے اگر خدا کے مقبرے اور یادگاریں نہیں ہیں تو اور کیا ہیں۔''(۱۸۳)

نٹشے باور کروانا چاہتا ہے کہ مذہب اور مذہبی اقدار اپنی فرسودگی کے باعث اب محض قصہ پارینہ ہیں۔ یہ فرد کی ذات کا یقین بحال و برقرار رکھنے میں ناکام رہے ہیں۔'خدا کی موت' یہ بات آشکار کرتی ہے کہ اب انسان کی رہبری کے لئے کوئی ماورائی قوت اور الوہی راستہ باقی نہیں بچا اور فرد کو خود اپنی ہی ذات پر اعتماد اور بھروسہ کرتے ہوئے اس دنیا کے مصائب و آلام کا سامنا کرنا ہوگا۔ فرد کی کوئی الوہی یا ماورائی حیثیت نہیں' بلکہ فرد تو ایسا موجود ہے جو اپنے وجود کے اثبات کے لئے ہمہ وقت کوشاں ہے۔ خدا ہی نہیں تو پیغمبر' رہنما اور نجات دہندہ چہ معنی؟ لہٰذا فرد کو اپنے اثبات کی جنگ تنہا ہی لڑنا ہوگی۔

جبکہ ہائیڈگر خود اپنے آپ کو نہ ملحد کہتا ہے نہ مذہبی' نہ ہی وہ خدا کی موت کا اعلان کرتا ہے۔ مگر اس کے ہاں وجود اور دنیا کے حوالے سے جتنے بھی مباحث ہیں وہاں خدا کا کوئی پرتو بھی موجود نہیں۔ کہہ لیجئے کہ ہائیڈگر کے تمام فلسفہ میں وجود کو اتنی اہمیت دی گئی ہے کہ 'خدا کا ہونا' یا 'نہ ہونا' غیر اہم ہو گیا ہے۔ اور شائد اسی لئے سارتر نے ہائیڈگر کو الحادی وجودیت کا نمائندہ کہا ہے۔

ہائیڈگر کے ہاں انسان اشیاء اور اپنے جیسے دیگر انسانوں کے توسط سے دنیا کے ہست و بود کو منظم بھی کرتا ہے اور اس کی تفہیم بھی کرتا ہے۔ اس کے نزدیک''......دنیا کی تاریکی' دیوتاؤں کی رخصتی 'زمین کی پائمالی' فرد کی ایک تودۂ بے جان میں تبدیلی' بغض و عناد اور ہر شے کے آزاد اور خالق ہونے کے وسوسے کچھ اس انداز سے ساری دنیا میں فرض کیے گئے ہیں کہ قنوطیت اور رجائیت جیسے بچگانہ زمرے' جو ایک عرصے سے تھے لغو ہو گئے۔''(۱۸۴) یعنی ہائیڈگر صرف وجود اور وجود کے امکان پر نظر رکھتا ہے اور اسے کسی الوہی رہنمائی کی تلاش نہیں ہے۔ اس ضمن میں 'زمانیت' اور 'تشویش' کے تصورات بہت اہم ہیں جن کا تذکرہ سابقہ صفحات میں ہو چکا ہے۔

اسی طرح سارتر کے ہاں انسان کی آزادی لامحدود ہے اور اس آزادی کی اساس لا شئیت ہے۔ سارتر بھی نہ تو بندھی ٹکی اخلاقی اقدار کو مانتا ہے اور نہ الوہی اخلاقیات کو۔ اس کے ہاں انسان آزاد ہے' اپنی اقدار اور روایات کا خود خالق۔ انسان سے ورا نہ تو کوئی قوت ہے اور نہ ہی کوئی ذات' جو اس کی رہبری یا رہنمائی کر سکے۔ وہ کہتا ہے کہ'' دوستووسکی نے ایک بار کہا تھا' اگر خدا کا وجود نہ ہوتا تو ہر بات

جائز ہوتی۔'اور یہی وجودیت کا نقطۂ آغاز ہے۔ ہر شے واقعی جائز ہے اگر خدا کا کوئی وجود نہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ انسان تنہا ہے۔ کیونکہ وہ اپنے اندر یا باہر کوئی ایسی شے نہیں پاتا جس پر وہ بھروسہ کر سکے.....''(۱۸۵)

سارتر کے ہاں انسان کی یہ آزادی بے پایاں اور لامحدود ہے اور فرد معاشرتی اور اخلاقی حوالے سے تمام فیصلے خود کرنے کا پابند ہے۔ اس کے نزدیک انسان''.....اپنی ماورائیت کا خود ہی مرکز ہے۔ انسانی کائنات۔ انسانی داخلیت کی کائنات۔ سے باہر کوئی کائنات نہیں۔ انسان کے تشکیل کنندہ کی حیثیت سے ماورائیت کا داخلیت ..... سے یہ رشتہ ..... ہی ہے جسے ہم وجودی انسان دوستی سے موسوم کرتے ہیں.....''(۱۸۶) یوں سارتر کے ہاں انسان اپنی داخلیت کی بے کرانیوں کے حوالے سے عظیم ٹھہرتا ہے۔

جب کہ کامیو کے ہاں دنیا لغو ہے۔ اس میں کوئی معقولیت نہیں اور اس لغو دنیا کا مقابلہ کرنے کے لیے انسان یکہ و تنہا ہے۔ اس کے نزدیک کوئی الوہی قوت اس کائنات کی لغویت کو مفہوم سے آشنا نہیں کرا سکتی بجز انسان کے۔ سی۔ اے۔ قادر کے بقول:

''.....کیمو (کامیو) کی دنیا نا معقول اور لغو ہے۔ اس دنیا میں کوئی اقدار نہیں۔ لیکن لغویت کے باوجود کامیو لوگوں کو مشورہ دیتا ہے کہ وہ زندہ رہیں اور خودکشی نہ کریں..... اخلاقی زندگی لغویت کے مقابلے میں مضمر ہے۔ انسان کو سمجھ لینا چاہیے کہ کائنات بکواس ہے اور سمجھ کر جینا چاہیے کہ اسی طرح زندگی با معنی بنتی ہے۔ جو شخص یہ جان لے کہ زندگی کی کوئی قیمت نہیں۔ وہ اپنے لیے آزادی حاصل کر لیتا ہے''(۱۸۷)

کامیو کے نزدیک خدا نہیں ہے' فرد آزاد ہے' دنیا اور زندگی لغو ہے' انسان تنہا ہے' اور ایک مسلسل جدوجہد کا سامنا کرنا اس کی مجبوری ہے۔ انسان کے پاس صرف اپنی جدوجہد پر یقین' خود اعتمادی اور خود استواریت کا راستہ ہے جس کے توسط سے وہ زندگی کو روشن تر بنا سکتا ہے۔ اس ضمن میں تمام تر ذمہ داری فرد کے کاندھوں پر آن پڑتی ہے۔ اور یوں کہا جا سکتا ہے کہ دنیا کی اہمیت صرف فرد کی بدولت ہے نہ کہ کسی ماورائی قوت کی بدولت۔ اگر فرد اس دنیا کو مفہوم نہ دے تو دنیا مفاہیم سے عاری ہی رہتی ہے۔ دنیا کی اہمیت صرف فرد کی بدولت ہے بصورتِ دیگر یہ محض واہمہ ہے۔

سابقہ صفحات میں یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ وجودیت (دہری ہو یا مذہبی) بنیادی طور پر فرد کے روّیوں کا احاطہ کرتی ہے اگر کہا جائے کہ وجودیت عرفانِ ذات اور خود آگہی کے رویوں کا نام ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ جوں جوں فرد کی خود آگہی بڑھتی ہے اس کا یقین و اعتماد اسے جہد و عمل پر اکساتا ہے' وہ دنیا کو مسخر کرنا چاہتا ہے۔ اس کے اندر فیصلے اور انتخاب کے حوالے سے ایک احساسِ ذمہ داری بڑھتا ہے۔ وہ خود کو تونگر محسوس کرتا ہے تو دنیا اس کو ہیچ محسوس ہوتی ہے۔ اس پر واضح ہو جاتا ہے کہ دنیا کتنی معمولی ہے'

اس کے واقعات کتنے ہنگامی ہیں اور یہ سب کتنا لا حاصل ہے۔ تب اس پر بے کلی اور مایوسی طاری ہوتی ہے' اسے اپنے جیسے خود آگاہ لوگوں کی تلاش ہوتی ہے تاکہ اس کا احساس تنہائی مٹ سکے۔ ایسے میں وہ اپنی ہستی کو ایک نئی نہج' ایک نئے طور سے آشنا کرانے کے لیے' سو طرح سے تگ و دو کرتا ہے۔ کبھی وہ انقلابی بنتا ہے' کبھی باغی' کبھی شاعر' کبھی سماجی کارکن' کبھی بھانڈ اور مسخرہ' کبھی اصلاح کل کا دعویدار اور کبھی لغویت کا علمبردار۔'

آگہی کے یہ رویے کبھی کرکیگارڈ کے طنز میں ڈھلتے ہیں تو کبھی نٹشے کے زرتشت میں' کبھی سارتر کے تصورِ گھن اور بدعقیدگی کا روپ دھارتے ہیں تو کبھی کامیو کے سسی فس کے روپ میں بلندیوں کو مسخر کرنے کی لایعنی جدوجہد کرتے ہیں۔ یہ رویے اور اطوار کسی خاص فرد سے وابستہ نہیں بلکہ یہ رویے تو سب انسانوں کے رویے ہیں جو ہمہ وقت انسانوں پر طاری رہتے ہیں۔ رنگ' نسل' علاقے اور سرحدوں کی پابندیوں سے ورا یہ رویے انسان کے من میں ایک ہلچل پیدا کیے رکھتے ہیں اور انسان لمحہ لمحہ نئے فیصلے کرتا رہتا ہے۔

حوالہ جات

(1) Richard Gill & Ernest Sherman (ed.) " The Fabric of Existentialism Philosophical & Literary Sources, "Meredith Corporation New York 1973 P-614

(2) Macquarrie, John " Existentialism " Penguin Books Great Britain 1980 P-62

(3) Cuddon, J.A.(ed.) "Dictionary of Literary Termes & Literary Theory" Penguin Books Great Britain 1992 P-316

(4) Fallon, S.W.(ed) "English Urdu Dictionary" Urdu Science Board Lahore 1982 P-336

(5) Bashir Ahmed Qureshi (ed.) " Practical Dictionary (English into Urdu)" The Kitabistan Publishing Company Lahore P-475

(6) Macquarrie, John "Exitentialism" P-67

(7) Gelven, Michael " A Commentary on Heidegger's Being and

Time" Harper and Row Publishers London 1970 P-22

ملک دین محمد اینڈ سنز تاجران کتب لاہور

(8) ''جامع اللغات''

(9) سید احمد دہلوی مولوی (مولف) ''فرہنگ آصفیہ'' مکتبہ حسن سہیل لمیٹڈ لاہور ۱۹۷۴ء، ص۔ ۲۴۶

(10) علی عباس جلالپوری '' روایاتِ فلسفہ'' خرد افروز جہلم ۱۹۹۲ء، ص۔ ۵۸

(11) Macquarrie, John ."Existentialism" P-34

(12) Blackham,H.J. " Six Existentialist Thinker" Routledge & Kegan Paul London 1982 P-149-150

(13)Hazen, C.D."Modern Europe (Upto 1945)" S.Chand & Co. Dehli 1956 P-3

(14) Hazen, C.D." Modern Europe (Upto 1945)" P-7

(15) Durant, Will & Ariel " The Story of Civilization" Vol-8 Simon and Schuster New York P-186

(16) Durant, Will & Ariel "The Story of Civilization" Vol-8 P-187

(17) FIRTH, SIR CHARLES " Oliver Cromwell And The Rule Of The Puritan In England" Oxford University Press Oxford 1953 P-259

(18) "The Story Of Civilization" Vol-8 P-187

(19) "Modern Europe (Upto 1945)" P-16

(20) "The Story Of Civilization" Vol-8 P-195

(21)"The Story Of Civilization" Vol-8 P-271

(22) "The Story Of Civilization" Vol-8 P-272

(23)"The Story Of Civilization" Vol-8 P-272

(24) "The Story Of Civilization" Vol-8 P-411

(25) "The Story Of Civilization" Vol-8 P-15

(26) "Modern Europe (Upto 1945)" P-29-30

(27) "The Story Of Civilization" Vol-8 P-73

(28) "The Story Of Civilization" Vol-8 P-694

(29) "The Story Of Civilization" Vol-8 P-695

(30) "The Story Of Civilization" Vol-8 P-711
(31) "Modern Europe (Upto 1945)" P-43
(32)"Modern Europe (Upto 1945)" P-51
(33)"Modern Europe (Upto 1945)" P-51
(34)"Modern Europe (Upto 1945)" P-61,62
(35)"Modern Europe (Upto 1945)" P-79
(36)"Modern Europe (Upto 1945)" P-101
(37)"Modern Europe (Upto 1945)" P-126
(38)"Modern Europe (Upto 1945)" P-127
(39) Grant, A.J.& Temperley, Harold, "Europe" (In 19th & 20th Centuries) Longmans London 1960 P-37,38
(40) Grant, A.J & Temperlay, Harold, "Europe" (In 19th & 20th Centuties) P-50
(41) Dukes, Paul "A History Of Europe 1648-1948" The Macmillan Press London 1985 P-192
(42) "The Story Of Civilization " Vol-9 P-63
(43)"The Story Of Civilization " Vol-9 P-64
(44)"The Story Of Civilization " Vol-9 P-65
(45)"The Story Of Civilization " Vol-9 P-65
(46) "Encyclopaedia Britannica" Vol-20 1962 P-780
(47) "Modern Europe (Upto 1945)" P-189
(48)"Modern Europe (Upto 1945)" P-222
(49)"Modern Europe (Upto 1945)" P-271
(50) Dukes,Paul "A History of Europe 1648-1948" P-319
(51) " A History Of Europe 1648-1948" P-319
(52) " A History Of Europe 1648-1948" P-244
(53) "Modern Europe (Upto 1945)" P-329
(54)"Modern Europe (Upto 1945)" P-350,351

(55)"Modern Europe (Upto 1945)" P-352,353

(56)"Modern Europe (Upto 1945)" P-352

(57) " A History Of Europe 1648-1948" P-335,336

(58) Rosenthal, M.& Yudin, P.(ed.) " A Dictionary Of Philosophy" Rohtas Books Lahore P-110

(59) Richard Gill and Ernest Sherman(ed.) " The Fabric Of Existantialism Philosophical & Literary Sources " P-149

(60) " A History of Europe 1648-1948" P-364

(61) Samsonov, A .(ed.) " A Short History Of The U.S.S.R" Progress Publishers Moscow 1965 P-22,23

(62) "A History Of Europe" 1648-1948" P-443

(63) Wilmot, Chester "The Struggle For Europe" Collins, St. James's Palace London 1957 P-147

(64) Wilmot, Chester "The Struggle For Europe" P-155

(65) Churchill, Winston S."The Second World War " Vol-2nd Cassell & Co. Ltd. London 1955 P-5

(66) " A History Of Europe 1648-1948" P-475

(67) Solomon, Robert C." From Hegel to Existantialism" Oxford Universty Press Oxford 1987 P-238

(68) سی ۔اے قادر ''وجودیت'' مشمولہ: '' ادب فلسفہ اور وجودیت'' مرتبہ: شیما مجید' نعیم احسن نگارشات لاہور ۱۹۹۲ء ص-۸۲-۷

(69) جاوید حسین قاضی ''وجودیت'' مکتبہ میری لائبریری لاہور ۱۹۷۳ء ص ۱۱

(70) سارتر ژاں پال ''وجودیت اور انسان دوستی'' مترجم شیخ ظہور الحق مشمولہ: ''نئی تنقید''
مرتبہ: کلیم صدیق
سوندھی ٹرانسلیشن سوسائٹی گورنمنٹ کالج لاہور ۱۹۶۹ء ص ۶۷

(71) Unamuno,Miguel de " The Tragic Sense Of Life" Tran: by J.E.C. Flitch Included In " The Fabric Of Existantialism, Philosophical and Litrary Sources" Edited By Richard Gill and

Ernest Sherman P-387

(72) نعیم احمد ''منطقی اثباتیت'' مشمولہ ''فلسفۂ جدید کے خدوخال'' مرتبہ خواجہ غلام صادق شعبہ فلسفہ پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۷۸ء ص ۴۲

(73) Solomon, Robert C. " From Hegel To Existentialism" P-238

(74) جمیل جالبی ڈاکٹر ''تنقید و تجربہ'' یونیورسل بکس لاہور ۱۹۸۸ء ص ۳۱۶-۳۱۷

(75) بختیار حسین صدیقی پروفیسر ''وجودیت کیا ہے'' مشمولہ ''وجودیت'' مرتبہ جاوید اقبال ندیم وکٹری بک بینک ساہیوال ۱۹۸۹ء ص ۴۰،۴۱

(76) Kierkegaard, Soren" Conculding Unscientific Postscript" Translated By Dorothy Swenson & Water Lowrie. Princeton 1944 Included In "The Fabirc Of Existentialism, Philosophical & Literary Sources" P-182-183

(77) Macquarrie, John "Existentialsim" Penguin books Ltd. England 1980 P-14,15

(78) جاوید حسین قاضی ''وجودی فلسفے کا منظر اور پس منظر'' مشمولہ '' فلسفۂ جدید کے خدوخال'' مرتبہ خواجہ غلام صادق ص-۹۹

(79) Unamuno, Migel de "The Tragic Sense Of Life" Included In " The Fabirc Of Existentialism, Philosophical and Literary Sources" P-387

(80) Blackham, H.J. " Six Existentialist Thinkers" P-151,152

(81) ظفر احمد صدیقی ڈاکٹر ''وجودی تحلیل نفسی'' مشمولہ: '' ادب فلسفہ اور وجودیت'' مرتبہ: شیما مجید، نعیم احسن ص ۸۱۵

(82) Qadir C.A. "Freedom And Responsibility" Included In 24th Pakistan Philosophical Congress (Proceedings) Peshawar May, 1984 P-74

(83) Kierkegaard, Soren "Concluding Unscientific Postscript" Included In "The Fabric Of Existentialism Philosophical And Leterary Sources" P-190

(84) Nietzsche, Friedrich " Joyfull Wisdom" Translated By

Thomas Common Included In " The Fabric Of Existentialism Philosophical And Literary Sources" P-257

(85) بختیار حسین صدیقی 'وجودیت کیا ہے' مشمولہ: 'وجودیت' مرتبہ: جاوید اقبال ندیم ص ۴۳

(86) Heideggar, Martin" Being And Time" Translated By J. Macquarrie and Robinson Harper and Row New York 1962 P-67

(87) جاوید حسین قاضی "وجودیت" مکتبہ میری لائبریری لاہور ۱۹۷۳ء ص ۶۳

(88) Friedman, Maurice (ed.) " The World Of Existentialism" Random House New York 1964 P-181,182

(89) Berdyaev, Nikolai "Slavery And Freedom" Translated By R.M. French included In "The Fabric Of Existentialism Philosophical And Literary Sources" P-608

(90) سارتر ژاں پال "وجودیت اور انسان دوستی" مترجم: ظہور الحق شیخ مشمولہ: 'نئی تنقید' مرتبہ: کلیم صدیقی ص ۲۶۹

(91) سارتر ژاں پال "وجودیت اور انسان دوستی" مترجم: ظہور الحق شیخ مشمولہ: 'نئی تنقید' مرتبہ: کلیم صدیقی ص ۲۶۹

(92) Sartre, Jaen Paul "Being And Nothingness" Translated By Hazel E. Barnes Washington Square Press New York 1966 P-802

(93) مراد فرد ہے (راقم)

(94) مراد دنیا اور دنیا کی اشیاء ہیں (راقم)

(95) میری وارناک "وجودیت اور سارتر" مترجم: بختیار حسین صدیقی مشمولہ: "نئی تنقید" ص ۲۹۷

(96) Wallraff, Charles F. "Karl Jaspers; An Intorduction To His Philosophy" Princeton University Press Princeton 1970, P-102

(97) Wallraff, Charles F. "Karl Jaspers; An Intorduction To His Philosophy" P-103

(98) Wallraff, Charles F. " Karl Jaspers; An Intorduction To His Philosophy" P-110

(99) Macquarrie, John " Existentialism" P-70

(100) سارتر، ژاں پال "وجودیت اور انسان دوستی" مشمولہ "نئی تنقید" ص ۲۶۹
(101) Bardyaev, Nikolai " Slavery And Freedom" Included In " The Fabirc Of Existentialism Philosophical & Literary Sources" P-607
(102) Sahakian, William S. & Sahakian, Mabel Lewis(ed.) " Ideas Of The Great Philosophers" Barenes & Noble Books New York, 1966 P-24
(103) Jaspers, Karl " Reason & Existenz " Translated By William Earle Included In " The Fabric Of Existentialism Philosophical & Literary Sources" P-474
(104) Keirkegaard, Soren " Concluding Unscientific Postscript " Included In " The Fabric Of Existentialism Philosophical & Literary Sources" P-181
(105) Keirkegaard, Soren " Concluding Unscientific Postscript " Included In " The Fabric Of Existentialism Philosophical & Literary Sources" P-181
(106) سارتر ژاں پال " وجودیت اور انسان دوستی" مشمولہ: "نئی تنقید" ص ۲۶۶
(107) Ramendra Nath Ghose" The Stress On Subjectivity In Existentialism" Included In "15th Session (Report) Pakistan Philosophical Congress" Rajshahi Edited By M. Saeed Sheikh 1968 P-107
(108) یاد رہے کہ اس کیفیت کے لئے Aengstes جرمن زبان میں اور Angoisse فرانسیسی زبان میں مستعمل ہے جبکہ انگریزی میں Dread, Anguish یا Anxiety کے الفاظ مترادف کے طور پر مستعمل ہیں (بحوالہ Existentialism P-164,165) جبکہ اردو میں کہیں دہشت، کہیں حزن اور کہیں کرب کا لفظ مستعمل ہے۔ اس مقالے میں کرب کو مترادف کے طور پر استعمال کیا گیا ہے کیونکہ کرب زیادہ پر معنی لفظ ہے (راقم)
(109) Kierkegaard, Soren " The Concept Of Dread" Trans: By Walter Lowrie Included In " The Fabric Of Existentialism

Philosophical & Literary Sources" P-165

(110) Kierkegaard, Soren "The Concept Of Dread" Trans: By Walter Lowrie Included In "The Fabric Of Existentialism Philosophical & Literary Sources" P-167

(111) " Existentialism" P-167

(112) Kierkegaard, Soren " The Concept Of Dread" Trans: By Walter Lowrie Included In " The Fabric Of Existentialism Philosophical & Literary Sources" P-165

(113) "Existentialism" P-167

(115) Hiedegger, Martin " Being & Time " P-235

(116) Gelven, Michael " A Commentary On Heidegger's Being & Time " Harper & Row Publishers London 1970 P-118

(117) Friedman, Maurice (ed.) " The World Of Existentialism" P-26

(118) Care کا ترجمہ سی۔اے قادر نے 'تردّد' کیا ہے (بحوالہ ادب فلسفہ اور وجودیت ص ۷۹۸) جبکہ بختیار حسین صدیقی نے 'فکر' کیا ہے (بحوالہ "وجودیت" مرتبہ: ندیم اقبال جاوید ص ۱۲۰) اس کا صحیح ترجمہ تشویش ہوگا۔ (راقم)

(119) سی۔اے قادر "وجودیت" مشمولہ: ادب فلسفہ اور وجودیت ص ۷۹۹

(120) Sartre, Jean Paul " Being & Nothingness" P-65

(121) Sartre, Jean Paul " Being & Nothingness" P-73

(122) Sartre, Jean Paul " Being & Nothingness" P-68

(123) Sartre, Jean Paul " Being & Nothingness" P-69

(124) Gardiner, Patrick "Keirkegaard" Oxford University Press New York 1988 P-40

(125) Sartre, Jean Paul " Being & Nothingness" P-773

(126) Sartre, Jean Paul " Being & Nothingness" P-776

(127) رضی عابدی 'سارتر کا وجودی ڈرامہ" مشمولہ: "ادب فلسفہ اور وجودیت" ص ۵۹۲

(128) Sartre, Jean Paul " Being & Nothingness" P-804

(129) فریدالدین پروفیسر "وجودیت تعارف وتنقید" ص-۲۹

(130) Roberts, David E. " Existentialism & Religious Belief' A Glaxy Book Oxford University Press New York 1960 P-116,117

(131) Nietzsche, Friedrick " Thus Spoke Zarathustra" Translated By R. J. Hollingdale Penguin Books England 1969 P-111

(132) Nietzsche, Friedrick "Joyfull Wisdom" Included In " The Fabric Of Existentialism Philosophical & Literary Sources " P-257

(133) Hollingdale, R.J. " A Nietzche Reader " Penguine Books England 1977 P-231

(134) ممتاز احمد "وجودیت منظر و پس منظر" مشمولہ "فنون" لاہور اوارت : احمد ندیم قاسمی، حبیب اشعر دہلوی

جولائی-اگست ۱۹۶۶ء ص-۸۸

(135) Kierkegaard, Soren "Either/Or" Trans: By Walter Lowrie, D.F & L.M Swenson Inclided In " The Fabric Of Existentialism Philosophical &Literary Sources" P-155

(136) " Six Existentialist Thinkers " P-74

(137) سارتر، ژاں پال "وجودیت اور انسان دوستی" مشمولہ "نئی تنقید" ص-۲۶۹

(138) " Karl Jaspers : An Introduction To His Philosophy" P-90

(139) Sartre, Jean Paul " Being & Nothingness" P-573

(140) Nietzsche, Friedrich " Geneology Of Morals" Trans: By Harce B. Samual Included In "The Fabric Of Existentialism Philosophical & Literary Sources " P-288

(141) Camus, Albert " The Rebel " Trans: By Anthony Bower Penguin Books England 1971

(142) "Slavery & Freedom " Included In" The Fabric Of Existentialism Philosophical & Literary Sources " P-610

(143) " Being and Nothingness" P-60

(144) "Karl Jaspers: An Introduction To His Philosophy" P-103

(145) سارتر ژاں پال "وجودیت اور انسان دوستی" مشمولہ: "نئی تنقید" ص-۲۶۹

(146) Qadir, C.A. " Freedom & Responsibility" Included in "24th Session Pakistan Philosophical Congress Proceeding" P-71

(147) قیصر الاسلام قاضی "فلسفے کے بنیادی مسائل" نیشنل بک فاؤنڈیشن کراچی ۱۹۷۶ء، ص-۱۳۱

(148) Kierkegaard, Soren " The Concept Of Dread" Included In "The Fabric Of Existentialism Philosophical & Literary Sources " P-165

(149)"The Concept Of Dread" Included in" The Fabric Of Existentialism Philosophical & Literary Sources " P-165

(150)Bretall, Robert(ed.) "A Kierkegaard Anthology" Princeton University Princeton 1951 P-106

(151)Kierkegaard, Soren"Either/Or" Included In"The Fabric Of Existentialism Philosophical & Literary Sources " P-156

(152)Kierkegaard, Soren"Either/Or" Included In"The Fabric Of Existentialism Philosophical & Literary Sources "P-155

(153)Kierkegaard, Soren"Either/Or" Included In"The Fabric Of Existentialism Philosophical & Literary Sources " P-154

(154)"Six Existentialist Thinkers" P-50

(155) "Karl Jaspers: An Introduction To His Philosophy" P-112

(156) " Being & Nothingness " P-595

(157)" Existentialism" P-36

(158) Piotr Hoffman "Death,Time, History: Division II Of Being & Time " Included In" The Cambridge Companion To Heidegger" Edited By charles Guignon Cambridge University Press U.S.A. 1993 P-196

(159) Robberts, David E."Existentialism and Religions Belief"
P-162

(160)Barrett, William "What Is Existentialism" Grove Press Inc
New York 1964 P-157

(161) Heidegger, Martin "Being And Time" P-307

(162) " Existentialism" P-197

(163) Molina, F. "Existentialism As Philosophy" Princeton Hall
U.S.A. 1962 P-107

(164) Nietzsche, Friedrich "Thus Spoke Zarathustra " P-99

(165) " Being And Nothingness" P-699

(166) " Existentialism And Religious Belief" P-159

(167) ہائیڈگر نے جرمن لفظ Schuld استعمال کیا ہے۔ انگریزی میں اس کا مترادف Guilt ہے ہائیڈگر نے "Guilt" کو بطور Debt یا Lack کے لیا ہے (بحوالہ Existentialism P-203) اردو میں Guilt کا مترادف لفظ 'جرم' سمجھا گیا ہے۔ اور یہ خطا' قصور یا احتیاج کے معنی رکھتا ہے۔ جرم کی بجائے 'دوش' کا لفظ زیادہ بہتر ہے کیونکہ جرم اردو میں Crime کے مترادف سمجھا جاتا ہے (راقم)

(168)" Existentialism And Religious Belief" P-115

(169)" Existentialism And Religious Belief" P-156

(170) Camus, Albert"The Myth Of Sisyphus" Trans: By Justin
O'Brien Included In " The Fabric of Existentialism Philosophical &
Literary Sources, " P-546

(171) Camus, Albert"The Myth Of Sisyphus" Trans: By Justin
O'Brien Included In " The Fabric of Existentialism Philosophical &
Literary Sources, " P-539

(172) Camus, Albert"The Myth Of Sisyphus" Trans: By Justin
O'Brien Included In " The Fabric of Existentialism Philosophical &
Literary Sources, " P-541

(173) Camus, Albert"The Myth Of Sisyphus" Trans: By Justin
O'Brien Included In" The Fabric of Existentialism Philosophical &

Literary Sources, "P-542

(174) کامیوالبرٹ ''اسطورہ سسی فس'' مترجم: بشیر احمد چشتی مشمولہ: ''نئی تنقید'' ص-۳۰۱

(175)"The World Of Existentialism" P-282

(176)"The World Of Existentialism" P-330

(177)"The World Of Existentialism" P-276

(178)"The World Of Existentialism" P-276

(179)"The World Of Existentialism" P-338

(180)"The World Of Existentialism" P-339

(181)"The World Of Existentialism" P-306

(182) "Joyful Wisdom" Included In " The Fabric Of Existentialism Philosophical & Literary Sources" P-258

(183)Hollingdale, R.J. "A Nietzshe Reader" P-202-203

(184) Heidegger, Martin "An Introduction To Mataphysics" Trans: By Ralph Menhiem Anchor Books Doubleday And Company Inc City New York 1961 P-31

(185) سارتر ژاں پال ''وجودیت اور انسان دوستی'' مشمولہ: ''نئی تنقید'' ص-۲۷۳

(186) سارتر ژاں پال ''وجودیت اور انسان دوستی'' مشمولہ: ''نئی تنقید'' ص-۲۹۰

(187) قادری۔اے ''وجودیت'' مشمولہ: ''ادب فلسفہ اور وجودیت'' ص-۸۰۷

جدید نظم میں تمثال کاری کے تاریخی و نظریاتی مباحث

عمران ازفر

19 ویں صدی کے آواخر اور 20 ویں صدی کے اوائل میں یورپ میں شاعری کی سب سے زیادہ ہر دل عزیز اور عوامی صورت کو "رئیسانہ شاعری" کہا جاتا ہے۔ بے تحاشا رکھ رکھاؤ کی وجہ سے اس شاعری میں جنس اور صنعت کاری جیسے اختلافی اور حقیقت پسندانہ موضوعات کو شامل نہیں کیا جاتا تھا۔ دراصل اس شاعری کے ذریعے باطنی احساسات کے متعلق بے ضرر اور روائتی انداز میں بات کی جاتی تھی۔ جسے جان بوجھ کر مجرد اور کسی حد تک مبہم زبان میں بیان کیا جاتا تھا۔ اس شاعری میں عیش و نشاط، محل سراؤں، بادشاہوں اور عیش پرست طبقوں کی منظر کشی کی جاتی اور اس کے ساتھ ساتھ اس میں عام زبان استعمال کی جاتی تا کہ پڑھنے والا سطحی اور اُوپری لذت کا شکار ہو جائے۔ اس قسم کی شاعری میں عام آدمی اور معاشرے کے عمومی مسائل کو بیان نہیں کیا جاتا تھا۔ اس لئے اس میں یورپ کی نئی تشکیل ہوتی ہوئی تہذیب، جس میں کالونی، فیکٹری اور مزدور کا کردار بہت اہم ہے کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔ اسی بنا پر اس طرح کی شاعری کو رئیسانہ شاعری بھی کہا گیا۔

The wind from out of the west is belowing.

The homeward-wandering cows are jowing,

Dark grow the Pine woods, dark and clear,

The woods that bring the sunset near.(1)

مغرب کی طرف سے ہوا چلی آ رہی ہے۔ گھر کو پلٹنے والی گائیں آہستہ آہستہ ڈکارتی چلی آ رہی ہیں صنوبر کے جنگلات تاریک تر اور بھیانک ہوتے جا رہے ہیں۔ وہ جنگلات جو وقت سے پہلے سورج کو چھپا لیتے ہیں۔

ان مصرعوں میں بیرونی قدرتی دنیا کے مقابلے میں دھندلی مگر آرام دہ پناہ گاہ کے طور پر ایک گھر کا تصور دیا گیا ہے۔ جو شاعر کے مطابق بہت اعلیٰ مگر خوفناک ہے لیکن بظاہر پُرامن اور بے خطر لگتا ہے۔ اس نظم میں استعمال کئے گئے استعارے شاعرانہ اور لطیف ہیں مثلاً ڈکارتی گائیں، صنوبر کے جنگلات، ہمارا مکان وغیرہ۔ مگر یہ بات بھی ایک اٹل حقیقت ہے کہ یہ استعارے موجودہ عہد کی مادی زندگی کے نمائندہ نہیں بن سکے۔ بلکہ ان میں ایک خاص قسم کی بے فکری اور آسودگی کی فضا ہے، جس کے باعث یہ شاعری معاشرے کے ایک خاص طبقے کیلئے ذوق بخش اور لذت آفریں تھی۔

نظم کے اندر دکھائے گئے مکان کی طرح اس کی شاعری بھی محفوظ، پُرامن اور جذباتی ہے لیکن یہ بات مدِ نظر رکھنے کے قابل ہے کہ اس میں بیرونی دُنیا اور زندگی کی تکالیف کا تذکرہ نہیں جس کے باعث یہ غیر مؤثر اور غیر دلچسپ بن جاتی ہے۔ ایسی شاعری میں رومانویت کی سادہ ترین زبان سے فرار اختیار کیا گیا اور جذباتی اور نفیس طریقہ کار اپنایا گیا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے تمثال کاری، اس طرح کی شاعری کے ردِ عمل کے طور پر سامنے آئی کیونکہ تمثال کار شعراء جنس اور صنعت ایسے مخالف و متضاد موضوعات کے بیان پر یقین رکھتے تھے اور اس سے بھی بڑھ کر ان کے ہاں غیر ضروری جذباتیت اور الفاظ کے بے محابہ استعمال پر کنٹرول نظر آتا ہے۔

1912ء میں منظرِ عام پر آنے والا یہ شاعرانہ گروہ درحقیقت شاعری میں الفاظ کے برتاؤ پر توجہ دیتا ہے۔ ان شُعراء نے شاعری میں نظم کے مروجہ اُصولوں سے انحراف کیا۔ اس گروہ کی قیادت ایذرا پاؤنڈ نے کی۔ جس کے مطابق شاعری کو اُن میلانات کا ترجمان ہونا چاہئے جن کا تعلق عوام سے ہے۔ یہ شُعرا گل وبُلبل کی بات کرنے کی بجائے صنعتی روزگار سے وابستہ انسان کی بات کرنے پر زور دیتے ہیں۔ امیجسٹ شُعرا شاعری میں سادہ زبان کے ایجاز کے ساتھ استعمال پر زور دیتے ہیں جس میں کسی قسم کی تزئین وآرائش نہ ہوتا کہ شاعری میں جدید میلانات کو فروغ دیا جائے اور نوآبادتی نظام کی پَرتوں کو ظاہر کیا جائے۔ ان شُعرا کے مطابق شاعر کو مضمون وموضوع کے چناؤ میں آزادی حاصل ہونی چاہئے اور شاعر کی گرفت مختلف موضوعات پر یکساں ہونی چاہیے۔ یہ شعرا امیجری (تمثال) کے آزادانہ استعمال کے حق میں ہیں۔

اس مقصد کیلئے یہ شُعرا عقلی یا جذباتی ابہام کی اہمیت پر زور دیتے ہیں۔ لیکن ابہام کی سطح ایسی ہو جو شاعری میں حُسن پیدا کرے نہ کہ یہ ابہام قاری اور شُعرا کے درمیان بُعد کا باعث بنے۔ یہ گروہ شاعری کے اجتماعی شعور کے ترجمان ہونے کی بات کرتا ہے۔ جس سے معاشرے میں موجود انتشار سامنے آئے۔ یعنی شاعری کو حقیقت پسند ہونا چاہئے۔ یہ تحریک پہلی باقاعدہ تحریک ہے جس نے شاعر اور شاعری کیلئے کوئی راہ متعین کی اور اس عمل کیلئے کسی خاص طرزِ عمل کا چناؤ کیا اور یہی اس تحریک کا سب سے بڑا اعزاز بھی ہے۔ گو اس تحریک نے اتنا زیادہ عرصہ اپنا وجود قائم نہ رکھا اور 1918ء تک یہ تحریک، بطور تحریک دم توڑ گئی لیکن اس کے بعد منظرِ عام پر آنے والی تحریکوں نے اس تحریک سے بے پناہ اثرات قبول کئے۔ گو یہ اثرات

مبادیاتی سطح پر ایک دوسرے سے میل نہیں کھاتے اور ہم فکری و معنوی سطح پر ڈاڈاازم کو تمثال کاری کی ضد قرار دے سکتے ہیں لیکن ان دو تحریکوں کے مابین جو تنظیمی سطح کا ربط ہے اُسے جھٹلانا شاید ممکن نہیں کیونکہ ڈاڈائی ادب کے مبلغ نظم و نثر میں زبان کی اہمیت سے انکار نہیں کرتے اور یہی عمل تمثال کار شعرا کے ہاں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ تمثال کاری نے ڈاڈاازم کو فروغ دیا۔ پہلی جنگِ عظیم کے خاتمے کے بعد منظرِ عام پر آنے والی یہ تحریک ہیوگو پال، ٹسٹن کے توسط سے یورپی ادب کا حصہ بنی۔ ہیوگو پال جرمن نسل سے تعلق رکھتا تھا اور اُس نے ڈاڈائی ادب کا نعرہ بلند کیا۔ اس کے برعکس ٹسٹن کا تعلق رومانیہ سے تھا لیکن اس نے بھی ہیوگو پال کے ساتھ مل کر اس تحریک کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔ اس تحریک کے نکتۂ نظر کا خلاصہ یہ ہے کہ یہ لوگ ادب، فن، فلسفہ، مذہب، اقدار، اخلاقیات، روایات غرض ہر شئے سے انکار کرتے ہیں۔ گویا ان کے نزدیک ''کچھ نہیں'' سب کچھ ہے۔ اس گروہ نے ادب اور مصوری کے ذریعے اپنے نظریات کو پیش کیا۔ انکار کا یہ تسلسل ڈاڈائی ادب اور فن میں مکمل انحراف کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ یہ درحقیقت وکٹورین اور بورژوائی معیارات اور ضابطوں کے خلاف ایک بھرپور آواز تھی جو اس دور میں متشکل ہونے والی مڈل کلاس کی طرف سے سامنے آ رہی تھی۔ اس گروہ نے مصوری کے ذریعے اپنے خیالات کو عوام تک پہنچایا۔ انہوں نے مونالیزا کے چہرے پر مونچھیں لگا کر عوام کو چونکا دیا۔

عجیب و غریب اشتعال انگیز خطوط، غیر فنی مواد اور پراگندہ خیالی کو بغیر کسی جواز کے، اس تحریک کا حصہ بنایا گیا جسے ایک طرف جنگِ عظیم کا حاصل قرار دیا گیا اور دوسری جانب ''مغربی تہذیب و معاشرت'' کے خلاف عوام کی نفرت اور احتجاج کی علامت جانا گیا۔ اس تحریک کے احتجاج اور انتقام کو ''انسانی روح'' کی آزادی سے بھی تعبیر کیا گیا۔

یورپ کے سرمایہ دارانہ نظام میں بسنے والے لوگوں نے انسان اور دوسرے وسائل کے ارتکاز کے خلاف جو محاذ کھولا اور وہ اس میں بہت حد تک کامیاب بھی رہے۔ اُس کی ایک صورت ڈاڈائی تحریک بھی ہے۔ جس کا چکر ایک مرکز ''لایعنیت'' کے گرد گھومتا ہے جو واقعیت کی محدود دنیا سے، واقعیت کے تمام لوازمات سے ماورا ہو کر ورائے حقیقت کھوج ہے۔ جسے ادب و فن میں ایک تحریک کی صورت میں متعارف کرایا گیا۔

1920ء میں دم توڑنے والی اس تحریک نے 1950ء میں ایک بار پھر رواج پانے کی کوشش کی اور اس کے اجلاس نیویارک میں ہوئے۔ جس میں یہ ثابت کیا گیا کہ یہ تحریک ادب و فن کا ایک شاہکار تھی۔ اس گروہ نے اپنے پیغام کی ترسیل کیلئے تمثال کاری کو بطور آلہ استعمال کیا ڈاڈاازم کی طرح نہلزم نے بھی نفی کے فروغ میں اپنا کردار ادا کیا۔ یہ تحریک بھی بے اعتباری، بے معنویت اور لایعنیت کے عقائد کی نمائندہ بنی۔ اس تحریک کا آغاز بھی تقریباً 1918ء میں ہوا۔ "Nihilism" لاطینی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی، کچھ نہیں، کے ہیں۔

پہلی جنگِ عظیم سے رونما ہونے والی بربادی، تباہ کاری کا نوحہ بننے والی دوسری بہت سی آوازوں کے ساتھ ساتھ یہ بھی ایک مضبوط آواز تھی جس نے ادب وفن کے ذریعے لوگوں کی توجہ اپنی طرف کھینچی۔ اس تحریک کو ڈاڈاازم میں دیکھا جاسکتا ہے۔

ڈاڈاازم کی توسیع سرئیلزم کی صورت میں نظر آتی ہے۔ سرئیلزم کے منشور کی بنیاد یہ ہے کہ ادب اور فن کو اس کی حقیقی شکل میں ظاہر کیا جائے۔ یاد رہے کہ یہی بیان تمثال کار شعراء کا بھی تھا اور وہ تخلیق کار کو موضوع کے چناؤ میں مکمل آزادی دینے کے ساتھ ساتھ، اسے حقیقت پسندی کی طرف بھی مائل کرتے تھے۔ سرئیلزم کے پیروکار چاہتے تھے کہ فنکار کو ہر نوع کی عقلی، اخلاقی، جمالیاتی، فکری جکڑبندیوں اور معیارات سے آزاد ہوکر اپنی واردات یا تجربے کو بیان کرنا چاہئے۔ یہ کوئی نئی بات نہ تھی بلکہ امیجسٹ تحریک کا مطالعہ بھی ہمیں اسی نکتے سے آگاہ کرتا ہے۔ سرئیلزم کے ارکان خواب کی بازیافت کی بات کرتے ہیں۔ انسانی ذہن کو تین خانوں میں دراصل فرائیڈین تھیوری منقسم کرتی ہے اور اس کے مطابق نا آسودہ خواہشات کے خوابوں میں اظہار ہوتا ہے اور یہ آسودہ خواہشات لاشعور میں قیام پذیر ہوتی ہیں۔ خواہ خواب تحت الشعوری حرکات یا لاشعوری محرکات کے تابع جاگتی آنکھوں سے ہی کیوں نہ دیکھے جائیں لیکن یہ خواب اس تحریک میں بے حد اہم ہیں۔ لاشعور میں چھپے نا آسودہ خواہشات و جذبات خواب میں ڈھل کر جب سامنے آتے ہیں تو معروضی جبریت کا ستایا ہوا مادی انسان اس ماورائی ماحول میں اپنے آپ کو گم پاتا ہے اور خود کو آزاد خیال کرتا ہے۔

آزاد تلازمۂ خیال، شعوری کی رو، تجریدیت اور کیوبزم، ادب وفن میں تمام کے تمام سرئیلزم تحریک کی ذیل میں آتے ہیں۔ اس تحریک کے زیرِ اثر "خواب" بھی "حقیقت" کا روپ دھار لیتے ہیں اور یوں خواب یا خیال سے متشکل دنیا، حقیقت سے مماثل نہیں ہوتی بلکہ وہ خواب یا خیال سے تشکیل پاکر خود ایک حقیقت بن جاتی ہے۔ یوں "ورائے حقیقت" کو بھی ایک حقیقت کہا گیا اور نئی دنیا کا انکشاف کیا گیا۔

"Sureealism is a cultural movement that begain in the mid-1902s. and is best known. For the visual artworks and writing of the group members. (2)

یورپ میں 19 ویں صدی سائنس پرستی کی صدی نہیں بلکہ یہ سائنس اور ٹیکنالوجی میں بے پناہ اضافے کے باعث انسان کی عظمت اور برتری کی صدی ہے۔ یہ اُس تہذیبی اور اخلاقی تیزی کی نتیجہ ہے جو دو عالمی جنگوں کے باعث دہشت، خوف، انتشار، ہیجان، بیزاری، مایوسی، گھٹن، بے راہروی، افراتفری اور عدمِ تحفظ کے احساس کے باعث پورے یورپ پر چھائی ہوئی تھی۔ اس سارے عمل نے یورپ کو کوئی زندگی پسند، امید افزاء، فکری محاذ تو نہ دیا اور نہ ہی اس سے اس قسم کا کوئی فلسفہ جنم لے سکا البتہ یہ ضرور ہوا

کہ ان عالمی جنگوں اور بے تحاشا لوٹ کھسوٹ کے سبب پیدا ہونے والی افراتفری، بے زاری اور مایوسی نے ''روحانی خلا'' کو پیدا کیا، جس نے انسانی وجود میں ایسے ایسے نئے ذائقوں کو متعارف کرایا جو اپنی تشکیل کیلئے انسانی تاریخ میں ایسی ہی تحریک کے متلاشی تھے جو یورپ کے ادبی، سیاسی، فکری منظر نامے پر رونما ہوئیں۔

اس تمام فلسفوں کی روح یہ ہے کہ انسان انتہائی نا قابلِ اعتبار شئے ہے۔ اس سے اعلیٰ اوصاف یا مثالی نکتۂ نظر کی توقع بے کار ہے۔ یہ دراصل ایک بھٹکا ہوا مسافر ہے۔ جو کسی منزل کی خواہش نہیں رکھتا۔

ان تحریکوں کے ساتھ ساتھ "Symbolism" اور "Impressionism" کے کردار کو بھی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ "Impressionism" کو بھی سابقہ تحریکوں "Dadaism, Nihillism" وغیرہ کی توسیعی صورت میں دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ توسیعی گو مبادیاتی سطح پر ایک دوسرے سے متصادم ہے لیکن اس کے پیروکار بھی تخلیقی عمل میں الفاظ کی برمحل نشست و برخاست پر توجہ دیتے ہیں تا کہ مدعا کی ترسیل میں کوئی رکاوٹ نہ رہے اور تخلیق کار الفاظ کے برجستہ اور بامعنی استعمال سے اپنی تخلیق کو مؤثر بنا سکے۔ یہ تحریک مصوری کے ذریعے ادب کا حصہ بنی۔ 17ویں صدی کے وسط میں مصوری کے ذریعے نمو پانے والی یہ تحریک 20ویں صدی میں ادبیات کا حصہ بنی، مصوری میں رنگوں کے اسٹروک سے اس تحریک کے تصویر کے معنی میں وسعت دینے کیلئے استعمال کیا جاتا تھا۔ مصوری کی طرح یہ لوگ ادب میں بھی چھوٹی بڑی، شکستہ، غیر شکستہ، خوبصورت بدصورت، اسٹروک کے قائل تھے۔

Symbolism نے بھی بطور تحریک اپنے آپ کو منوایا۔ اس سے ادب میں واقعہ کے براہِ راست بیان کی بجائے علامت کے پیرائے میں بیان کیا جاتا ہے۔ علامت اپنے فنکارانہ استعمال اور معنی کے اعتبار سے اپنی تجریدیت کے باعث آہستہ آہستہ انسانی ذہن پر منکشف ہوتی ہے اور اگر یہ انکشاف ترسیلی نہ ہو تو تخلیق کار کا کام تصور کیا جائے گا اور اس انکشاف کی کامیابی ادب اور آرٹ کے منصبِ حقیقی کی ادائیگی بنے گی۔ علامت کے پسِ منظر تک رسائی کیلئے اس فکر کو سمجھنا ازحد ضروری ہے جو اس تخلیق کے پسِ منظر میں موجود ہوتی ہے۔ کہا یہ جاتا ہے کہ علامت نگاروں کا گروہ وہ طبقہ ہے جو نام نہاد روحانی اقدار، اخلاقیات، فطری آزادی کا علمبردار ہے۔ جو کسی صورت درست نہیں بلکہ ایک یک رخی رائے ہے۔ وہ لوگ یہ چاہتے تھے کہ انسان اپنی عظمت کی دریافت کیلئے اپنی فطری آزادیوں کو بروئے کار لائے اور اپنی ذات کی گہرائیوں میں اتر کر نامعلوم کے ساتھ اپنا رشتہ بحال کرے اور یہی صورت ہے، جس میں وہ خود کو ''آزاد'' تصور کرے گا۔ یہی وہ حالات ہیں جن میں ''علامت'' سفر کرتی ہوئی ''وجودیت'' کے قالب میں ڈھل جاتی ہے۔ ''وجودیت'' یورپ کے انحطاط پسند معاشرے کی فکر کا شاخسانہ ہے جو ایک فلسفے کی شکل میں سامنے آیا۔ ژاں پال سارتر نے اس کی شرح و تفہیم کیلئے اپنی تمام تر توانائیاں صرف کیں۔ وہ کائنات میں انسانی وجود کو بے معنی سمجھتا ہے اور ایک ہمہ گیر آزادی کا قائل ہے لیکن اس کے مطابق خارجی ماحول اس میں

رکاوٹ بنتا ہے اور ان حائل رکاووں سے ٹکراتا وجود انسانی کے اختیار میں نہیں۔ اس کے بدلے میں وہ شدید ذہنی کرب اور اذیت کا شکار ہوتا ہے۔ جس کا انجام شکست، زوال اور محرومی کی صورت میں ہے۔

وجودیت جس قسم کی ہمہ گیر آزادی اور خود مختیاری کا اعلان کرتی ہے اس کا تعلق اجتماعی جدوجہد سے نہیں بلکہ یہ فلسفہ سراسر انفرادی ہے۔ یورپ کی جدیدیت پسند تحاریک مثلاً سرئیلزم، سمبلزم، کیوبزم، رئیلزم، ڈاڈاازم وغیرہ اپنے ساتھ بے مقصدیت، فکری ابہام، لایعنیت، بے معنویت اور فردیت کی طرف لے جاتی ہیں۔ جس کے بدلے میں داخلیت، اکتاہٹ، بے زاری، دروں بینی کو شعری اور نثری تخلیقات میں فروغ ملا۔

ان ہی تحریکوں کی طرح ایک تحریک تمثال کاری ہے جسے ان تحریکوں میں نکتہ آغاز کی حیثیت حاصل ہے اور بعد میں آنے والی تحریکیں تصویر اور ان کے تاثر کو نظر انداز نہیں کر پائیں۔ اس تحریک کے آغاز میں ''ہیوم'' کا کردار بہت اہم ہے۔ ہیوم برطانوی شاعر ہے جس نے برطانیہ کی روائیتی عیش پرست شاعری کو رد کرتے ہوئے شاعری میں امیجزم اور الفاظ کی اہمیت پر زور دیا۔ جس نے 1908ء میں شاعروں کا ایک کلب قائم کیا۔ جس کا مقصد شاعری میں انقلاب لانا تھا۔ ہیوم درحقیقت برگساں سے متاثر تھا۔ وہ شاعری میں جمالیاتی نظریہ کا قائل تھا اور منطق کے مقابلہ میں وجدان کو اہمیت دیتا تھا۔ 1917ء تک ہیوم کا یہ کلب امیجزم کو فروغ دیتا رہا اور نظمِ مُعرا اور جاپانی اور چینی شاعری سے اثرات قبول کرنے کی تلقین کرتا رہا۔ آغاز میں ڈی ایچ لارنس، ڈبلیو بی ییٹس اور ٹیگور اس تحریک سے وابستہ رہے لیکن بعد میں وہ اس سے الگ ہوگئے۔ 1913ء میں مس لاول نے اس تحریک کی رہنمائی کی، لیکن وہ بھی اس سے الگ ہوگئی۔ امیجزم کو باقاعدہ تحریک کی حیثیت 1912ء سے حاصل ہوئی۔ جو بین الاقوامی سطح پر اہم شعری رجحان کی حیثیت رکھتی ہے۔ 1914ء میں DES Imagist اور 1917ء تک Some Imagist جیسے مجموعوں نے قارئین کی ایک بہت بڑی تعداد کو اس تحریک کے اغراض ومقاصد سے آگاہ کرایا۔ اس تحریک میں اس کے پیش رو ارکان کے باخلوص کردار کو فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ مختلف طبقہ زندگی سے تعلق رکھنے والے یہ لوگ اس تحریک کی مقبولیت میں بہت اہم کردار ادا کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان ارکان کا مختصر سوانحی خاکہ ضمیمہ ''ج'' میں ملاحظہ ہو۔ (☆)

امریکی اراکین میں ایذرا پاؤنڈ اور لائل پیش پیش تھے۔ سب سے پہلے فلنٹ نے 25 مارچ 1909ء کو ایفل ٹاور کے ایک ریسٹورنٹ میں ایک میٹنگ کی، جس کے شرکت کرنے والوں نے اس تحریک کو عملی شکل دی۔ ان تمثال کاروں نے ایک مِنی فیسٹو تیار کیا۔ یہ وہ نکات تھے جن کی بنیاد پر تمثال کار شعرا نے اپنی تحریک کی اثر آفرینی اور کامیابی کو یقینی بنانے کی کوشش کی۔ یہی وہ راستہ ہے جو تمثال کار شعرا اور ان کے حامیوں کی رہبری کا کام سرانجام دیتا ہے اس مِنی فیسٹو میں شاعر کو موضوع کے انتخاب، اظہار کیلئے آہنگ کی تعمیر وتشکیل، زبان کے انتخاب کا راستہ، شعری تخلیق میں حقیقی رویے کا فروغ، ابہام سے

اجتناب جیسے اہم اور ضروری نکات کے متعلق بتایا گیا۔ کیونکہ یہی وہ راستے ہیں جن پر چل کر شاعر اپنی شعری کائنات کو تصویروں کے مرقعوں سے سجا سکتے ہیں اور اس کی بات صرف اس کی ذات کا حصہ رہنے کی بجائے، پڑھنے یا سننے والے کی ذات کا حصہ بن جاتی ہے اور قاری یا سامع اس کیفیت یا واردات میں شریک ہوتا ہے جس سے گزر کر شاعر اس تخلیقی تجربے میں کامیاب ہوا اور اس کی بات اس کے عہد میں بسنے والے افراد اور مستقبل کے حساس افراد کی بات، تجربہ، کیفیت بننے کی صلاحیت اختیار کر لیتی ہے۔ اس مینو فیسٹو کے بیان کردہ اغراض و مقاصد حسب ذیل بیان کئے گئے۔

1) موضوعات کا آزادانہ انتخاب اور براہِ راست اظہار۔
2) نئے موڈ کے اظہار کے لئے نئے آہنگ کی تشکیل۔
3) عام بول چال کی زبان سے مناسب ترین الفاظ کا استعمال۔
4) شعری تمثال کا استعمال، ابہام سے گریز۔
5) شعری تخلیق میں غیر یقینی رویہ اختیار کرنے سے گریز۔
6) ارتکاز اور عضواتی آہنگ کا درست اور لازمی استعمال۔

ان لوگوں کا خیال تھا کہ شاعر کو شعری تجربے میں حقیقت کو مدِ نظر رکھنا چاہئے۔ جذبات کے اظہار کیلئے شاعر نئے اوزان تلاش کرے۔ یہ لوگ آزاد نظم کے فروغ کے حامی تھے اور ایجاز اور اختصار کی اہمیت پر زور دیتے تھے۔ تمثال کار شُعرا موضوعات کے چناؤ میں مکمل آزادی کے ساتھ ساتھ دھندلی اور غیر واضح شاعری کی بجائے ٹھوس اور صاف شاعری کی تخلیق کے قائل تھے۔ ایک طرف یہ شاعر کی آزادی کے قائل ہیں تو دوسری طرف روائتی اور غیر روائتی ہیت کے درمیان توازن اور اعتدال کے حامی ہیں۔

اوکسفرڈ ڈکشنری میں امیجزم کو یوں بیان کیا گیا ہے:

''20 ویں صدی کی ابتداء میں ایک ادبی تحریک، جو شاعری میں اشاریت اور رمزیت کے برخلاف واضح نقوش و تخیلات کے ذریعے کھلے کھلے واشگاف کی حامی تھی''۔(3)

تمثال کاری کی تعریف ہادی حسین یوں کرتا ہے:

''سادہ ترین الفاظ میں شاعرانہ تمثال کی توصیف یوں کی جا سکتی ہے کہ وہ الفاظ کے نقش و نگار سے بنی ہوئی ایک تصویر ہوتی ہے۔ کسی اسم صفت سے، کسی تشبیہہ سے، کسی استعارے سے ایک تمثال پیدا ہو سکتی ہے۔ بلکہ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ کسی ایسی ترکیب جملے یا عبارت کی صورت میں پیش کی جائے جو سطحی طور پر تو محض ایک بیانیہ مجموعہ الفاظ ہو لیکن ہمارے ذہن کو کسی خارجی حقیقت کی عکاسی پر مستزاد کسی چیز کی طرف منتقل کرے''۔(4)

یہاں سب سے اہم بات یہ ہے کہ تمثال سادہ ترین الفاظ کی صورت میں بھی قاری یا سامع کے ذہن کو خارجی حقیقت کے ساتھ منسلک کر دیتی ہے۔ وہ مزید یہ بھی کہتا ہے کہ شاعرانہ تمثال کسی حد تک

استعارے کی خصوصیت رکھتی ہے۔یعنی وہ ایک ایسا آئینہ ہے جو زندگی کی ہو بہو نہ سہی لیکن حیاتِ انسانی کے متعلق کسی نہ کسی حقیقت کا مشاہدہ ضرور کرتی ہے۔

گلوسری آف لٹریری ٹرمز میں اس تحریک کا ذکر یوں ہے:

Imagism was poetic movement in England and the United States between the year 1909 and 1917. Organised as a revlot against what ezra pound called the "rather blurry messy .... mentimantastic Mannerised" Poetry of this ninteen the century - ezra pound the first leader of this Movement as succeeded by Amy Lowell. Other leading imagist were H. (idla) D O obittle, John Govid fletcher, F.S Flint, and Richard Aldington, as voiced in "Somye imagist poets (1915) edited by Amy lowed, declared for a poetry which is free to choose any subject and to create its own Rhythms, is expressed in common speech and Presents an image that is hard, clear and concentrated. The imagists usually wrote in free verse its seems safe to say that the following example by ezra Pound exceed all other imagist peoms in this style of its concentration .... the image in this and any other imagist poems present the impression made by an object on a particular poet in a particular situation, so that this literary movement is related to literary "impressionism". (5)

عموی طور پر علامت کو تمثال پر فوقیت دی جاتی ہے اور خیال کیا جاتا ہے کہ علامت، تمثال سے برتر ہے لیکن تھوڑی توجہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک علامت ابہام زدہ ہوسکتی ہے۔اس میں معنوی تضاد کا شائبہ بھی ہوسکتا ہے۔اس کے برعکس تمثال، علامت سے اوپر کی چیز ہے۔علامت مختلف کڑیوں کی صورت میں ایک نظم، خیال یا شعر پارہ میں ہوسکتی ہے اور یہی کڑیاں مل کر یوں بے ہم پیوست و مدغم ہو جاتی ہیں کہ ان کے انسکالات سے ایک تمثال نمودار ہوتی ہے۔یہ تمثال شعر کی تفہیم میں معاون ہوتی ہے اور شاعر کے تاثر کو مضبوط بناتی ہے۔اس تمثال کے ذریعے شاعر اپنا مدعا اپنے قاری یا سامع تک پہنچایا ہے اور تمثال

علامت سے آگے کا کام کر رہی ہوتی ہے۔
ہادی حسین شاعرانہ تمثال کے متعلق لکھتا ہے:

''تمثال کی سب سے زیادہ عمومی قسم ایک مرئی تصویر ہوتی ہے''۔(6)

''شاعرانہ تمثال ایک لفظی تصویر ہوتی ہے جس پر جذبات یا امیال کا رنگ چڑھا ہوتا ہے''۔(7)

یہ بات ذہن میں رکھنے کی ہے کہ تمثال کاری میں تشبیہ اور استعارہ کو دخل ہے۔ تشبیہ کو درج ذیل تعریف سے سمجھا جاسکتا ہے۔

''جس کے ذریعے فن کار، انشاء پرداز یا خطیب چیزوں میں مشابہتیں دریافت کرتا ہے گویا ایک چیز کو دوسرے چیز کے مشابہ کر دینا''۔(8)

یہاں سیدھی سادھی سی بات ہے کہ تشبیہ میں ایک شے کو دوسری کے ساتھ ملایا جاتا ہے تا کہ اصل شے کا تصور ذہن میں اُبھر آئے، گویا شاعر اپنے تجربے، واردات کی کیفیت کو تخلیق کرتے ہوئے، اپنے احساسات اور شے کو جو اُس کے تجربے کا حصہ بنی ایک بار پھر پیدا کرتا ہے اور یوں ایک نئی تمثال قاری کے سامنے اُبھرتی ہے۔ جو نہ صرف قاری کی بصارت کا نشان ہوتی ہے بلکہ ساتھ ساتھ اُس کے احساسات کو بھی بیان کر رہی ہوتی ہے۔ یعنی اس حالت میں شاعر صرف بیرونی یا خارجی واقعات کی تصویر کشی نہیں کر رہا ہوتا بلکہ اپنے تجربے اور تجربے کے ساتھ جڑے ہوئے احساس کو بھی منظرِ عام پر لے آتا ہے۔ کامیاب تمثال کا کمال یہ ہوتا ہے کہ وہ قاری کا تعلق دیکھنے اور محسوس کرنے ہر دو سطح پر تخلیق کار کے ساتھ جوڑتی ہے۔
سید عابد علی عابد تشبیہ تمثیل کے متعلق لکھتے ہیں:

''تشبیہ تمثیل شعراء کو بہت پسند آئی ہوگی کہ وجہ شبہ عقلی رکھتی ہے اور بالعموم ایسی صورت پیدا ہوتی ہے کہ مختلف وجوہ شبہ جو عقلی ہوتی ہیں مل کر تکمیل تشبیہ کرتی ہیں''۔(9)

سید عابد علی عابد کہنا یہ چاہ رہے ہیں کہ تشبیہ جہاں دو اشیاء کے درمیان اشتراک کی قائل ہوتی ہیں۔ وہیں ان دونوں کے درمیان تضاد کا ہونا بھی ضروری ہے۔ ورنہ تشبیہ اپنا اثر کھو دے گی۔ تمثال کاری میں بھی معاملہ کچھ اسی طرح کا ہے کہ شاعر اپنے تجربے اور حقیقت کا بیان من وعن کرے گا، لیکن دھیان یہ رہے کہ اس کی تخلیق منہ زور سچائی کی بھینٹ نہ چڑھ جائے۔ جس سے تخلیقی حسن ماند پڑ سکتا ہے۔ شاعر شے کو جوں کا توں بیان کرنے کی بجائے ان دو اشیاء میں موجود باہمی علائق و باہمی خصوصیات کا ذکر کرے گا اور اسی خصوصیت کے باعث تمثال، قاری کے لئے حسی، سمعی اور بصری، گویا ہر سطح پر قابلِ قبول ہوگی۔

تشبیہ کے ساتھ ساتھ استعارہ بھی تمثال کی جان ہوتی ہے۔ استعارہ کسی ایک شے کے تصور (Concept) کو متبادل شے سے ظاہر کرنے کا نام ہے۔ استعارہ کے برمحل، برجستہ استعمال سے "Image" بہتر اور اچھی شکل میں قاری کے سامنے آئے گا جبکہ اس کا غلط اور بے محل استعمال تمثال کی پیش کش کو کمزور کر دے گا۔ استعارہ خود بہ خود معرضِ وجود میں نہیں آتا بلکہ تمثال کی مختلف کڑیوں (یاد رہے کڑیوں

کے ذریعے ایک مکمل تمثال، استعارہ سے بہت اوپر کی چیز ہے) کو جوڑ کر تمثالی مفاہیم سے بنتا ہے۔ اس میں مقابلے یا موازنے کا عنصر میکانگی ہے بھی اور نہیں بھی۔ نفسیات کی رو سے ایک استعارے کا زبان کے میڈیم میں موجود ہونا ایک ایسا اسٹرکچ ہے، جس کی "Egocetric" اسے ایک "Fixed" اور مستقل جسامت دیتی ہے لیکن اس کا اطلاق ادب پر نہیں ہوسکتا کیونکہ ایک عام قسم کی تمثالی جسامت استعاراتی نہیں ہوتی۔ یہ بات طے ہے کہ استعارہ تمثال کی ایک کڑی تو ہوسکتا ہے اور ایک پوری تمثال میں ایک سے زیادہ استعارے موجود ہوسکتے ہیں لیکن ایک استعارہ ایک مکمل تمثال بن نہیں سکتا۔ عین ممکن ہے کہ استعارہ ایک منظر بنائے لیکن منظر ایک تمثال نہیں ہوتا۔ منظر ایک قوت میں نظر کے سامنے آتا ہے اور پھر غائب ہو جاتا ہے۔ اس کا تاثر کسی تصویر میں نہیں ڈھل سکتا۔ بلکہ یہ ایک لمحاتی احساس ہے جو قاری یا ناظر کے سامنے قائم ہوتا ہے لیکن پھر قوت کے بہاؤ میں بہ جاتا ہے اور ایک دھندلا احساس قاری کے ذہن میں نقش کر جاتا ہے۔ جیسے نظر کے سامنے آنے والے بڑے بڑے پہاڑ، اُن پر دیو قامت درخت، چھوٹی چھوٹی بوٹیاں، ایک وقت میں قاری کیلئے لذت اور فرحت کا احساس بن سکتی ہیں لیکن اس تجربے سے کھوئی مجسم یا مجرد تصویر قاری کے ذہن میں نہ آئے گا بلکہ یہ ایک منظر ہوگا جس کا اثر تمثال کی صورت میں نہیں ڈھل سکتا۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ اہم ہے کہ تمثال کے اجزائے ترکیبی میں استعارہ کو بہت زیادہ اہمیت حاصل ہے۔

استعارہ اپنے وجود کے اندر ایک پیکر یا عکس کا حامل تو ہوسکتا ہے۔ اِسے کسی بڑے فکری، جذباتی آدرش کے ساتھ جوڑا جاسکتا ہے اور اس کے توسط سے تمثال کاری بھی کی جاسکتی ہے لیکن تمثال کار شاعر کیلئے ضروری ہے کہ وہ بے جوڑ تمثالوں سے احتراز کرے۔ استعارے کا استعمال بے حد احتیاط سے کرے کیونکہ بعض مخلوط استعارے معنی میں شکوک وشبہات پیدا کرتے ہیں اور اس نوع کی غفلت نظم برداشت نہیں کرسکتی۔

اس تحریک کے بارے میں انسائیکلوپیڈیا آف امریکا میں کچھ یوں ہے:

Imagism was an anglo-American literary movement of the early 20th century. It exponents, including the poet Ezra Poud (the movement leader), Amy lowell and Richard Aldington, rejected both the didactic and the decorative and insisted on economy in verse, employment of ordinary speach, obsolute clearty and complete freedom in the choice of subject. (10)

انسائیکلوپیڈیا آف برٹینکا میں اس تحریک کا ذکر کچھ اس طرح ہے:

Group of american and English Poets whose poetic

Programe was formulated about 1912 by Ezra pound - in conuction with Fellow Poets H.D. Richard aldington, and F.S.Flint - and was inspired by the critical views of T.E.Hulme, in revolt against the careless thinking. The imagists wrote succinct verse of dry clairty and hard outline in which an exact visual image made a total Poetic statement.(11)

گرولیر انسائیکلوپیڈیا امیجسٹ تحریک کے بارے میں کچھ یوں رائے دیتا ہے:

"A literary movement that Flourished between 1912 and 1918. Imagism represents an attempt to revitalize the language of Poetry and assign it a distincition .... Direct treatment of the "thing" whether subjective or objective, to use absolutely no word that did not contribute to the presentation, as regarding rhythm to compose in sequence of musical phrase". (12)

ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز میں "Image" کے متعلق کچھ یوں کہا گیا ہے:

"An image is a literal and concrete representation of as sensory experience or of an object that can be known by one or more of the senses. The image is one of the distinicitve elements of the "Language of Art" The means by which experience in often communicated "Images are used in literature and art to give meaning, not merely to decorate". (13)

"Harry Shaw" کے مطابق:

A Physical representation of a person animal or object that is Painted, scluptured Photographed or otherwise made visible". (14)

یعنی تمثال سے مُراد کوئی ایسی شخصی، حیوانی یا مادی نمائندگی ہے۔ جو مجسمے، تصویر یا کسی بھی مرئی

صورت میں سامنے لائی جائے اور اسی صورت میں سامنے لائی جائے اور اسی صورت میں تمثال پُراثر ہوگی۔ دوسری حالت میں تمثال بے اثر اور بے معنی رہے گی۔ اسی حوالے سے Harry Shaw مزید کہتا ہے:

"The mental impression or visualized likeness somoned up by a word, Phrase or sentense. An other can use figurative language (such as metaphor and similies) to create images as vivid as the physical presence of object and ideas them selves".(15)

اس ساری بحث سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ امیج یا تمثال کا اصل کام اس احساس کی بازآفرینی کا نام ہے جو کسی بصری ادراک کے وسیلہ سے حاصل ہوتی ہے۔ یہ ایک فطری عمل ہے۔ تمثال ابتداء میں استعارہ کی منزل سے گزر کر محاکات وغیرہ کی خلیج کو پار کرتا ہوا اپنے وجود کو منواتا ہے۔ استعارہ کی مانند تمثال بھی مجازی زبان کی شکل ہے جس میں خیال اور جذبہ اپنی تمام ترحسی رکاوٹوں کے ساتھ تحت الشعوری اور لاشعوری سفر کے بعد وجود میں آتا ہے اور شعری قالب میں ڈھل جاتا ہے۔ اس لئے اسے تمثالوں کے ذریعے تصویر بنانے کا عمل کہا جاتا ہے ایک ایسی تصویر جو ایک مخصوص شناخت رکھتی ہو اور قاری کے ذہن پر نقش ہو جائے۔ تمثال کاری کے عمل میں تشبیہ، استعارہ کے ساتھ ساتھ تمثیل محاکات، مجاز مرسل وغیرہ کا بھی دخل ہے۔

تمثال کا بنیادی مقصد ترسیلی ہے جبکہ علامت بیشتر اوقات ترسیل سے عاری ہوتی ہے لیکن غنائیت اور مرصع سازی دونوں میں اعلیٰ قرار دی گئی ہے۔ علامت عین ممکن ہے وہ مقام قاری کے ہاں حاصل نہ کر سکے جو اُسے خالق کے ہاں ملتا ہے اس کے برعکس طاقتور شاعرانہ تمثال قاری پر اُسی طرح گہرا اثر چھوڑتی ہے جس طرح وہ شاعر کے دماغ پر نقش ہوتی ہے۔ امیجسٹ شعراء نے لفظی مرصع سازی سے احتراز کیا اور شاعری میں معنوی گہرائی اور وسعت پر زور دیا۔ ٹی ایس ایلیٹ بھی اس تحریک سے متاثر ہوا وہ سمجھتا تھا کہ اس کے بانی، ایذرا پاؤنڈ کے مطالعہ کے بغیر کوئی نظم نگار مکمل شاعری نہیں کر سکتا۔

تمثیل کے معنی مثل اور مثال لانا کے ہیں۔ اس لئے جس حد تک تمثیل کا تعلق ارسال المثل سے ہے وہ از قبیل استعارہ ہے۔ تمثیل کے استعمال سے شاعر ڈرامائی بیان کے ساتھ بات کو پُر تاثیر اور قابلِ توجہ بناتا ہے۔ کلاسیکل طویل نظموں، قصائد، شہر آشوب میں خاص طور پر اسی انداز کو استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ جس سے شاعری میں ایک خاص قسم کی ندرت اور خوبصورتی پیدا کی جاتی ہے۔ تمثیل کو تمثال کا ایک جزو یا کڑی تو کہا جا سکتا ہے لیکن یہ ایک مکمل تمثال نہیں بن سکتا۔ اس کے برعکس محاکات کو شاعری میں خاص اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ اس کو شاعری میں اثر انگیزی اور معنی آفرینی کیلئے استعمال کیا جاتا ہے۔

محاکات کو شاعری کی جان قرار دیا جاتا ہے۔ خیال کیا جاتا ہے کہ محاکات شاعری میں روح

پھونکنے والی چیز ہے اور اس کا اصل کمال یہ ہے کہ یہ بے جان اور مُردہ اشیاء کے اندر ارتعاش پیدا کر دیتے ہیں۔

شبلی نعمانی کے مطابق تمثال (تصویر) اور محاکات میں کچھ اس طرح کی بحث ہے:

''محاکات کے معنی کسی چیز یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شئے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔ تصویر اور محاکات میں یہ فرق ہے کہ تصویر میں اگر چہ مادی اشیاء کے علاوہ حالات یا جذبات کی بھی تصویر کھینچی جا سکتی ہے۔ چنانچہ اعلیٰ درجے کے مصور، انسان کی ایسی تصویر کھینچ سکتے ہیں کہ چہرے سے جذباتِ انسانی مثلاً رنج، خوشی، تفکر، حیرت، استعجاب، پریشانی اور بے تابی ظاہر ہو...... ایک بڑا فرق عام مصوری اور شاعرانہ مصوری میں یہ ہے کہ تصویر کی اصل خوبی یہ ہے کہ جس چیز کی تصویر کھینچی جائے، اس کا ایک ایک خال وخط دکھایا جائے ورنہ تصویر ناتمام اور غیر مطابق ہوگی۔ برخلاف اس کے شاعرانہ مصوری میں یہ التزام ضروری نہیں۔ شاعر اکثر صرف ان چیزوں کو لیتا ہے اور ان کو نمایاں کرتا ہے جن سے ہمارے جذبات پر اثر پڑتا ہے۔ باقی چیز کو وہ نظر انداز کر دیتا ہے''۔(16)

اصل حقیقت یہ ہے کہ تمثال اور محاکات میں بے حد فرق ہے۔ اردو میں محاکات اور تخیل کی تعریفوں کے معاملے میں ماہرینِ علم بیان وعلم بلاغت نے تخیل کو اہم جانا ہے لیکن محاکات اور شاعرانہ مصوری کے مفہوم کی وضاحت نہیں کی۔ امیج کے معنی اردو لغات میں ''بت، عکس، شبیہ، مورت، خیالی تصویر وغیرہ کے ہیں اور یہی بت، عکس، مورت جب تصویر کی صورت شاعری میں آتے ہیں تو تمثال کہلاتے ہیں اور ان کے پیدا کرنے والے کو تمثال کار کہا جاتا ہے۔ اس کے برعکس محاکات کے معنی ''باہم حکایت کرنا''، ''آپس میں بات چیت کرنا'' کے ہیں اور یوں محاکات کا تعلق صرف باہم بات چیت سے ہوگا اور تمثال کا رشتہ تصور کی تجسیم کے ساتھ ہوگا۔ اس طرح تمثال کاری کا عمل محاکات نگاری تو کہلائے گا لیکن انسانی حیات کو جتنا یا جس قدر تمثال کاری کا عمل متحرک کر سکتا ہے اتنا یا اس حد تک محاکات نہیں کریں گے کیونکہ فنکار کے حواسِ خمسہ ہر وقت بیدار نہیں ہوتے بلکہ جب کوئی خاص لمحہ، واقعہ یا واردات ذہن کو متحرک کرتی ہے تو ماضی کی باتیں، یادیں تازہ ہو جاتی ہیں اور اس کے ساتھ ہی فنکار کے حواسِ خمسہ بھی متحرک ہو جاتے ہیں اور ماضی کے تمام واقعات تمثالی حالت میں شاعر کے ذہن میں در آتے ہیں۔ اس فعل کے ساتھ ہی شاعر کے داخلی احساسات جاگ اُٹھتے ہیں جس سے محاکات کا عمل محدود سے محدود تر ہوتا چلا جاتا ہے۔ جس طرح استعارہ کی توسیع علامت کو جنم دیتی ہے بالکل اسی طرح محاکات کی توسیع تمثال کو جنم دیتی ہے۔ اس حوالے سے دیکھا جائے تو تشبیہ، استعارہ، محاکات درحقیقت تمثال کے ارکان کہلائیں گے اور ان کے بغیر تمثال کاری کا عمل مکمل نہیں ہوگا۔

تمثال کاری اور محاکات میں ایک اور بڑا فرق تحریک اور رجحان کا ہے یعنی تمثال کاری دنیا کی ہر شاعری میں ابتداء ہی سے ذہنی رجحان کی شکل میں موجود رہی ہے لیکن تحریک کی صورت میں اسے ایذرا

پاؤنڈ اور اس کے ساتھیوں نے ہی متعارف کرایا اور اس کے اثرات دنیا کی تقریباً ہر زبان میں ہوئے۔ اگر اس تحریک کے حوالے کے بغیر بھی دیکھا جائے تو تمثال کا وجود قدیم عربی شاعری میں بھی ملے گا۔ یونانی شعراء کے ہاں بھی اس کا استعمال ہوگا۔ فارسی شعراء نے بھی اپنی شاعری میں تمثال کے جوہر دکھائے اور اگر اردو شاعری پر بھی نظر دوڑائی جائے تو ہر عہد اور ہر صنف میں شعراء نے اپنے تخلیقی وژن اور زور کے ساتھ تمثال کاری کے عمل کو اختیار کیا ہے اور اسی فنکارانہ صلاحیت نے شعراء کو جمالیاتی اور حسی سطح پر اعتبار بخشا ہے۔

محاکات اور تمثال درحقیقت شاعری کی فطرت کا حصہ نہیں بلکہ یہ ایک روحانی نشہ ہے جو شاعر کی روح پر طاری ہوتا ہے، جس کی طاقت سے وہ اپنی واردات کی اس طرح کی تمثال کاری کرتا ہے، جس سے قاری بھی اس روحانی نشے کا حصہ دار بن جاتا ہے۔ محاکات اور تمثال کے ڈانڈے جمالیات سے ملتے ہیں۔ جمالیات شعر کی روح ہے، جس طرح جسدِ خاکی میں روح کے انخلا سے جاندار پیدا ہوتا ہے بالکل اسی طرح ایک جمال پرست تخلیق کار شعر کے جسد میں جمال کی روح پھونکتا ہے تو شعر کے جسم میں جان پیدا ہو جاتی ہے اور اسی جمال کی طاقت سے شاعر اپنے حواسِ خمسہ کے توسط سے حیات کی تجسیم کرتا ہے۔ تمثال کار شعر کے بدن میں جمالیات، تخیل اور ادراک کی روح داخل کرتا ہے اور اس سے شعر میں تمثال جنم لیتی ہے۔ بہ صورت دیگر صرف رمز و کنایہ اور تشبیہات و استعارات رہ جاتے ہیں۔ محاکات کا عمل ہمیشہ محدود ہوتا ہے جبکہ تمثال کا دائرہ کار وسعت کا حامل ہوتا ہے اور اسے محاکات پر فوقیت حاصل ہوتی ہے۔

یہ بحث بھی ایک عرصے تک ادب کا حصہ رہی کہ لفظ ایک Sign ہے یا ایک Image ہے۔ Sign سے ہم نشان یا کوڈ مراد لیں گے جبکہ Image سے تصویر یا تمثال مراد لیا جائے گا یہ بات اہم ہے کہ ہر بامعنی لفظ تمثال نہیں ہوسکتا مثلاً "آگ" کا لفظ بولتے ہی ایک تصویر قاری کے ذہن میں آتی ہے جو مجرد ہونے کے ساتھ ساتھ آگ کا ایک پورا تمثال یا تصور قاری یا سامع کے سامنے لاتی ہے۔ اسی طرح "درخت" کے لفظ کے استعمال کے ساتھ ہی درخت کا ایک مجسم تمثال قاری یا سامع کے ذہن میں اُبھرتا ہے۔

اس کے برعکس کچھ الفاظ ایسے ہیں جو بامعنی تو ہوتے ہیں لیکن ان کے ادا کرنے سے کوئی مخصوص تمثال یا جسم قاری یا سامع کے سامنے نہیں آتا مثلاً احسان، ترس، رحم وغیرہ ان الفاظ کی سماعت یا قرأت سے کوئی تمثال قاری یا سامع کے سامنے نہیں ابھرتا۔ باوجود اس کے کہ یہ الفاظ بامعنی بھی ہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ تمام بامعنی الفاظ تمثال نہیں ہوتے وہ بعض اوقات ایک احساس یا جذبہ ہوتے ہیں جن کے اظہار کیلئے علامت کا سہارا لینا پڑتا ہے اور اسی عمل سے تخلیق کار بھی گزرتا ہے۔

اس طرح حروف کو دیکھا جائے تو ہر حرف اپنے جسم میں ایک نشان ہوتا ہے۔ یعنی ہم انہیں کوڈ بھی کہہ سکتے ہیں۔ مثلاً جب ہم ایک لائن کھینچتے ہیں جو یوں ہو "ا" تو ہم اسے "الف"، "ایک" یا صرف "خط" کہیں گے۔ یہ دراصل اس لکیر کا نشان یا کوڈ ہے جو ذہن انسانی میں موجود ہوتا ہے۔ معلوم ہوا کہ تمام ...

تمثال نہیں ہوتے بلکہ بعض اوقات جذبات، احساسات، خیالات کی تمثال کاری کیلئے استعارہ اور علامت کی ضرورت پیش اور انہی وسائل سے شاعر تمثال کاری کرتا ہے اس نوع کی ضرورت زبان کی تفہیم میں بھی درکار ہوتی ہے۔

لفظ ایک نشان کے علاوہ کوئی شے ہے؟ لفظ یا لائن یا تو ہندسے کی صورت میں ہوگا یا حروف پر مشتمل ہوگا جبکہ حرف نشان ہوتے ہیں اور یہی نشان حقیقت میں کسی شے کو ظاہر کرتے ہیں؟ یہ دراصل فرد کے ذہن میں موجود تصور کے عکاس ہوتے ہیں اور اس کی ضرورت اُس وقت درپیش ہوگی جب ایک بات ترسیل (Communicate) کرنا ہوگی۔ اس عمل کے بغیر اس کی ضرورت نہیں۔ اس سارے عمل سے نشان ایک کوڈ (Code) میں ڈھل جاتا ہے۔ پہلی سطح پر لفظ لکیر یا نکتہ کی صورت میں ہوتے ہیں۔ دوسرے مرحلہ میں وہ ترسیلی نشانات (Communative Code) بن جاتے ہیں۔ اس طرح تمام حروف نشان (Code) ہیں جو کمیونیکیشن کیلئے استعمال ہوتے ہیں۔ اس طرح تمثال بذات خود ایک تصویر ہے جو کسی شئے کے دیکھنے سے ذہن میں اُبھرتی ہے، اشیاء میں موجود افتراق کے باعث تمثال کار لاتعداد تمثال گھڑ سکتا ہے۔

تمثال کار شاعر کیلئے یہ بات بہت اہم ہے کہ وہ لفظ اور معنی کے رشتے سے واقف ہو کیونکہ لفظ جسم ہے اور مضمون روح ہے۔ دونوں کا باہم ارتباط یونہی ہے جیسے جسم اور روح کا ارتباطِ باہمی ہوتا ہے۔ اگر لفظ کمزور ہو تو شعر ناقص ہو جائے اور اگر لفظ درست ہو اور معنی میں نقص ہو تو شعر میں عیب ہوگا اور مضمون کی خرابی الفاظ کی صحت اور معنی کو بھی نقصان پہنچائے گی جس سے شعر یقیناً خراب ہوگا۔ لفظ اور معنی کی بحث سے کنارہ اختیار کرتے ہوئے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ وہ الفاظ جو تمثال کے ذریعے مجسم ہوتے ہیں نہایت سادہ، معنی خیز اور سہل ہوں تا کہ بات پر اثر ہو اور اپنا بھرپور تاثر قائم کر سکے۔ تمثال کئی اقسام کے ہیں۔ کیونکہ تجربے اور اُس کے بیان سے ہر دفعہ شاعر ایک نئی صورت کو سامنے لائے گا اور اس کے اظہار کیلئے نئے نئے تصویری مناظر سامنے لائے گا۔ اس حوالے سے بہت سارے مباحث موجود ہیں اور تمثال کی بہت ساری اقسام بتائی گئی ہیں۔

پروفیسر عنوان چشتی نے تمثال کے متعلق تفصیلی بات کی ہے:

"پیکر کے دو مفہوم عام ہیں ایک نفسیاتی و تجریدی ہے جس میں پیکر کو تصور، عکس اور ذہنی شبیہ تصور کیا جاتا ہے۔ پیکر کا پہلا مفہوم نفسیات اور دوسرا ادب سے زیادہ قریب ہے لیکن پیکر کی جامع تعریف ان دونوں تصورات کے امتزاج کے بغیر نہیں کی جا سکتی۔ نفسیاتی پیکر مادی ادراک کی تخلیق جدید ہے جو جذباتی لمحات میں ذہن میں ابھرتا ہے"۔ (17)

اسی بحث کو مدِ نظر رکھتے ہوئے ہیوم لکھتا ہے کہ:

"شاعری کوئی Counter Languate نہیں ہے بلکہ ایک ٹھوس اور دکھائی دینے والی چیز ہے دوسرے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ شاعری بیان کا وہ انداز ہے جس کو دیکھا جا سکتا ہے

شاعری کی زبان وجدان کی ایسی زبان ہے جو احساس کو منتقل کرنے پر قادر ہے اور شخص یا فرد کو محصور کر لینے اور ایک خیالی رہ گزر پر کھینچ لانے کیلئے کوشاں رہتی ہے۔ بصری مفہوم کی ترسیل صرف تمثال کے جام کے ذریعہ کی جا سکتی ہے۔ نثر تو ایک ایسا فرسودہ ظرف ہے جس سے بصری مفاہیم چھلک جاتے ہیں۔ شاعری میں تمثال محض سامانِ آرائش نہیں ہے۔ بلکہ یہ تو وجدانی زبان کا ماحصل ہے''۔(18)

مندرجہ ذیل بحث میں ہیوم نے شعری تمثال کو بصری کہا ہے وہ تمثال کو ٹھوس سمجھتا ہے جس میں تصویری خصوصیات ہوتی ہیں۔ وہ تصویری کیفیت کی بنیاد پر نثر و نظم کی زبان کے امتیازی وصف کو اجاگر کرتا ہے اور تمثال کو وجدانی زبان کا ماحصل سمجھتا ہے اور اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ اثر کی سطح پر بھرپور ہونے کے باعث دوسرے احساسات کی نسبت انسان اپنی بصری صلاحیت پر زیادہ اعتبار کرتا ہے اور اسی احساس کے باعث بصری تمثال کو سمعی، حسی، شامی، لمسی تمثالوں پر فوقیت دی جاتی ہے۔

پروفیسر اسلوب احمد شاعری میں تمثال کاری کے عمل میں تمثالی اشیاء اور احوال کے درمیان نقطہ اتصال کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ جس کے وسیلہ سے شاعر اپنے تخلیقی تجربوں اور واردات کی تمثال کاری کرتا ہے اور ایسے نقش بناتا ہے جو قاری کے ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں اور قاری ایک لطیف تجربے کے اشتراک کے ساتھ حقیقت کا عرفان حاصل کرتا ہے۔

''شعری پیکر کا استعمال محض کمالِ فن کی دلیل نہیں بلکہ حقیقت کے عرفان کا ایک بہت ہی لطیف اور مؤثر وسیلہ بھی ہے اس کائنات میں ہر شے ایک دوسرے سے متعلق ہی نہیں، ایک دوسرے میں پیوست بھی ہے۔ اشیاء کے درمیان تعلق یا رابطے کی نوعیت یا اشیاء اور جذبات و احساسات کے درمیان نقطہ اتصال کو شعری پیکر کے ذریعے متعین کیا جا سکتا ہے۔ اس سے یہ خوبی ظاہر ہے کہ شعری پیکر صرف مفرد الفاظ یا تراکیب کے دروبست سے ایک محرکانہ فضا کو وجود میں نہیں لاتا بلکہ اس سے گنجینۂ معنی کا طلسم بھی کھلتا ہے''۔(19)

انسائیکلوپیڈیا پوئٹری اینڈ پوئٹکس (Encyclopedia Poetry and Poetics) میں تمثالوں کی تقسیم در تقسیم کی بنیاد حواسِ خمسہ اور حسی ادراک کو بتایا گیا ہے اس لئے اس میں تمثالوں کو،

1) بصری تمثال

اس میں چار قسم کے تمثال شامل ہیں۔

(i) روشنی کا تمثال (ii) صفائی کا تمثال (iii) رنگ کا تمثال (iv) حرکت کا تمثال

2) سامعی تمثال

3) شامی تمثال

4) ذوقی تمثال

5) لمسی تمثال

اس کی بھی مزید تین اقسام بتائی گئی ہیں۔

(i) حرارتی تمثال (ii) برودتی تمثال (iii) نم آلود تمثال

6) عضوی تمثال

اس قسم کے تمثال میں دل کی دھڑکن، نبض کی حرکت اور سانسوں کی روانی سے پیدا ہونے والے تمثال شامل ہیں۔

7) عضلاتی تمثال

پروفیسر عنوان چشتی سے تمثالوں کی تقسیم کی بنیاد کا سرچشمہ حواسِ خمسہ اور ادراک کو قرار دیا ہے۔ اس سلسلے میں وہ لکھتے ہیں:

''بعض پیکر حسی اور ادراکی ہوتے ہیں۔ اس لئے حواسِ خمسہ کی نسبت سے نام دیئے جاتے ہیں۔ مثلاً وہ پیکر جو کسی چیز، واقعہ یا حالت کو دیکھنے سے ذہن میں پیدا ہوتا ہے۔ اس کو بصری پیکر کہتے ہیں۔ وہ پیکر جو کسی چیز، حالت یا واقعہ کی آواز یا کھٹک کو سننے سے ذہن میں پیدا ہوتا ہے اس کو پیکر سامعہ یا سماعی پیکر کہتے ہیں۔ اس طرح کسی خوشبو سے جو پیکر اُبھرتا ہے، وہ پیکر شامہ یا شامی پیکر کہلاتا ہے۔ کسی چیز کو چھونے سے جو پیکر بنتا ہے، اس کو لمسی پیکر کہتے ہیں۔ چونکہ قوت بصارت سے ہم ہر چیز کو دیکھ سکتے ہیں اور اس کے پیکر کو زیادہ بہتر صورت میں ذہن میں محفوظ کر سکتے ہیں۔ اس لئے سب سے زیادہ طاقتور بصری پیکر ہوتا ہے''۔(20)

ایم۔ ایچ۔ ابرام (M.H.Abram) نے تمثالوں کی تخلیق، مزاج اور اقسام پر اہم بحث کی ہے۔ وہ تمثال کاری کی تین اقسام بتاتا ہے۔

(1) عمومی تمثال کاری (2) مخصوص تمثال کاری (3) آرائشی تمثال کاری

عمومی تمثال کاری کے دائرہ میں لفظ، ترکیب، استعارہ، کنایہ، رمز، تشبیہ، مجاز مرسل وغیرہ شامل ہیں۔ اس میں یہ بات بھی اہم ہے کہ یہ اشیاء تمثال بننے کی صلاحیت بھی رکھتی ہوں۔ جن کا بیان شائع کرنا چاہتا ہوں بہ صورت دیگر وہ الفاظ کو تمثال کا بھیس پہنانے میں ناکام ہو جائے گا۔ مخصوص تمثال کاری کی ذیل میں ہر قسم کے حسی اور ادراکی تمثال شامل ہیں۔

''آرائشی تمثالوں میں ایسے تمثال شامل ہیں جو جملوں، فقروں پیراگراف کی صورت میں تخلیق کا حصہ بنتے ہیں۔ عام طور پر یہ ایسی تشبیہات اور استعارات پر مشتمل ہوتے ہیں جو ترسیلِ معنی سے زیادہ بیان کو سجانے کے کام آتے ہیں۔ اس لئے اس قسم کے تمثال مقفیٰ، مسجع یا رنگین نثر پاروں یا فن پاروں میں کثرت سے نظر آتے ہیں''۔(21)

یورپ میں تمثال کاری اور اس کی مختلف اقسام پر خاصی بحث ہوئی ہے۔ روبن اسکیلٹن

(Robin Skeleton) نے تمثالوں کی مختلف اقسام پر بات کی ہے جو کچھ یوں ہیں:

1) سادہ تمثال:
اس قسم کے تمثال میں شاعر حسی اورادراکی تمثال کاری کرتا ہے۔ مثلاً ٹھنڈا، کھٹا، روشن، آواز، پیڑ، سخت، ہاتھ اور گھر وغیرہ۔

2) استغراقی تمثال:
غیر حسی تمثال کو استغراقی تمثال کہا گیا ہے۔ جیسے حق، تصور اور انصاف وغیرہ۔

3) فوری تمثال:
جو تمثال حسی اور ادراک تصورات کو فوراً نمودار کرتا ہے۔ فوری تمثال کہلاتا ہے۔ مثلاً کھر درا اور سُرخ وغیرہ۔

4) دھندلی تمثال:
وہ تمثال جو حواسِ خمسہ کو اچھی طرح بیدار نہ کر پائے بلکہ ان میں سے کسی ایک حس کو بیدار کرتا ہے۔ یا اس کی طرف اشارہ کرتا ہے مثلاً ملاقات، خواب، تھکن، جُدائی، کاہلی اور توانائی وغیرہ۔

5) تجریدی مثال:
اگر کوئی کیفیت یا قدر تجرید یا کسی دوسرے انداز کے حسی امتیاز سے پیدا ہونے والے تصورات کو اُجاگر کرتی ہے تو تجریدی تمثال کے دائرے میں آتی ہے۔ مثلاً رحم، انصاف، عشق، نفرت، صحیح اور غلط وغیرہ۔

6) اجتماعی تمثال:
اگر تمثال ایک لفظ پر مشتمل نہ ہو بلکہ الفاظ و تراکیب کے مجموعے کی حاصل ہو۔ خواہ وہ ان میں سے کسی ایک لفظ یا ترکیب کو نمایاں کرتا ہو، اجتماعی تمثال کہلائے گا۔ مثلاً تیر بہدف، شب تاریک، سُرخ گلاب اور سفید چادر وغیرہ۔

7) پیچیدہ تمثال:
اگر تمثال الفاظ یا تراکیب کے مجموعے پر مشتمل ہو اور ان الفاظ یا ترکیب میں بہت سے حقیقی تمثال ایک دوسرے میں باہم جڑے ہوئے ہوں تو ایسے تمثالوں کو پیچیدہ تمثال کہا جائے گا جیسے نیلے پیلے ھول، کٹھے میٹھے آم وغیرہ۔

8) اجتماعی تجریدی مثال:
اگر تمثال الفاظ و تراکیب کے مجموعے پر مشتمل ہو اور ان میں کوئی بھی حقیقی اور سچا تمثال نہ ہو بلکہ ہر لفظ یا ترکیب کا جزا اپنی جگہ تمثال کی خصوصیات رکھتا ہو تو ایسے تمثال کو اجتماعی تجریدی تمثال کہیں گے۔ مثلاً جھوٹا پیار، بے لوث سخاوت وغیرہ۔

9) تجریدی اجتماعی اور تجریدی پیچیدہ تمثال:

اگر تمثال متعدد الفاظ اور تراکیب کے مجموعے پر مشتمل ہو اور ہر عنصر میں تمثال کی تھوڑی زیادہ خصوصیات ہوں اور وہ تمثال ایک دوسرے میں مربوط ہو اور کی قدر وصف یا صفت کے تلازموں کو اُبھارتے اور بیدار کرتے ہوں تو ایسے تمثالوں کو تجریدی اجتماعی اور تجریدی پیچیدہ تمثال کہیں گے مثلاً سچا گلِ حسن اور نگاہِ ترجم انداز وغیرہ۔ (22)

اس ساری بحث سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ تمثالوں کی اقسام بے شمار ہیں اور ان پر بہت کچھ اور بھی لکھا جا سکتا ہے اور ان کی حد بندی، درجہ بندی اور جزوی تقسیم کیلئے بہت سے طریقے اختیار کئے جا سکتے ہیں کیونکہ شاعری کسی واقعہ کا بیان نہیں بلکہ اس واقعہ کے تاثر کا اظہار ہے۔ انکشافِ ذات ہے۔ اس لئے شاعر اپنے ذریعہ اظہار کو سیال بنا کر اس میں ہزاروں، لاکھوں رنگوں کے نگینے جڑ دیتا ہے اور ان سب چمکتے دمکتے نگینوں کو ہم تمثال کا نام دے سکتے ہیں۔

عمومی طور پر یہ دیکھا گیا ہے کہ شاعری دو طرح کی ہوتی ہے۔ ایک حقیقی اور دوسری غیر حقیقی، حقیقی شاعری میں تاثر کی فضا بہت مضبوط ہوتی ہے جبکہ غیر حقیقی شاعری میں خارجی عکس ہوتا ہے۔ حقیقی شاعری اپنی داخلی اور خارجی سطح پُرمعنی اور بااثر اور لطیف ہوتی ہے۔

شاعری کے تخلیقی عمل میں استعارہ سازی اور تمثال کاری کے عمل سے کسی کو انکار نہیں۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ زبان استعارہ ہے اور استعارہ زبان۔ بالکل اسی طرح بعض لوگ یہ بھی خیال کرتے ہیں کہ تمثال ہی شاعری ہے اور شاعری ہی میں تمثال کار شاعر اپنے حواسِ خمسہ کے وسیلہ سے خارجی حقائق، اشیاء اور ان کے متعلقات کا ادراک کرتا ہے اور اسی حسی ادراک میں جذبے کا عنصر بھی شامل ہو جاتا ہے۔ حسی ادراک شاعری میں جذبات، جمالیات اور تاثر آفرینی کا کام کرتے ہیں۔

تخلیقی عمل کا ایک مرحلہ تخیلی ہے۔ تخیل شعور اور لاشعور کے محرکات اور مختلف قسم کی واردات سے حاصل کردہ معلومات کو سیال مادہ کی صورت میں پیش کرتا ہے۔ تخلیقی عمل کی کیفیت نیم خوابی یا دیوانگی سے ملتی جلتی ہے یہ ایک ایسا عجیب و غریب عمل ہے جس میں ذہن کے اندر الفاظ کی ایک گونج پیدا ہوتی ہے اور خیال بہتے دھاروں کی طرح ذہن پر اپنی گرفت مضبوط کر لیتے ہیں۔ الفاظ، تراکیب کا ایک بند نہ ہونے والا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے اور اس سارے عمل میں شاعر کا ذہن تمثال کا ذہن تمثال کاری کے جوہر دکھانے لگتا ہے اور وجدان سازی کے عمل میں شاعر تخلیقی واردات سے گزرتا ہے۔

تمثال کاری کے عمل میں شاعر عموماً زندگی کی حقیقی تصویر قاری کے سامنے پیش کرتا ہے اور اس پیشکش میں وہ کسی بڑے نظریئے آدرش یا نکتہ نظر کی پیشکش نہیں کرتا۔ بلکہ خارجی حقائق اور داخلی جذبات کے باہمی ملاپ سے ایک اعلیٰ تمثال اپنے قاری کے سامنے پیش کرتا ہے۔ جس سے وہ لطف اندوز ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے اردگرد موجود حالات و معاملات سے آگاہی حاصل کرتا ہے۔ یعنی تمثال کار اپنی

شاعری کے ذریعے کسی کائناتی سچائی کے بیان میں نہیں الجھتا بلکہ زندگی کے عوامل کو ذوق بخش اور سحر انگیز تمثالوں کے ساتھ واضح کرتا چلا جاتا ہے۔ رومانوی جذبات کے اظہار اور اسی طرح کے دوسرے عوامل کے اظہار کیلئے تمثال کاری ایک بہتری طریقۂ اظہار ہے۔

یہ ایک ٹھوس طریقۂ اظہار ہے جس کے ذریعے سے دلی جذبات، جن میں خارجیت کے بیان کو بنیادی حیثیت حاصل ہو، بیان کئے جا سکتے ہیں۔ داخلی معاملات، تصوف، فلسفہ، نظریہ کے فروغ کیلئے یہ شعری تحریک کافی نہیں۔ بلکہ یہ چیزوں کی خارج اظہار، براہِ راست بیان کی صورت میں قابلِ استعمال اور پُراثر ہے۔

شاعر جن باطنی حقائق کی کہانی کے بیان اور بازآفرینی کی کوشش کر رہا ہوتا ہے۔ اس میں تمثال اُس کا بہت بڑا آلہ ہے۔ یہ بات درست ہے کہ تمثال کی تعمیر وتشکیل الفاظ کے وسیلے سے ہوتی ہے لیکن تمثال تکمیل ہونے کی صورت میں ان الفاظ کی حیثیت ثانوی ہو کر رہ جاتی ہے۔ الفاظ کا باہمی رشتہ جب غیر مرئی اشیاء وموجودات کو مرئی کی صورت میں منتقل کرتا ہے تو اس سے تمثال کاری جنم لیتی ہے۔ الفاظ تمثال کی تخلیق کے بعد اپنی انفرادی حیثیت کھو دیتے ہیں اور لفظوں کی یہ بکھری ہوئی اکائیاں ایک وحدت کی صورت اختیار کر لیتی ہیں۔

جدت پسند شاعر جب اپنے اظہار تمثال کی مدد سے کرتا ہے تو لکیروں کی جگہ الفاظ اور ان کے پسِ منظر میں لینے والے خاکوں نے حاصل کر لی ہے۔ تمثال تکمیل کے بعد الفاظ سے الگ معنویت کو قائم کر لیتا ہے۔ تمثال کے توسط سے شاعر اپنی قوت اور مختلف جہتوں کے اظہار سے قاری یا سامع کے اندر انہیں احساسات اور جذبات کو بیدار کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے جو شاعر کے تجربے کا محور ہوں۔ تمثال کاری شاعر کے داخلی تجربے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یعنی تمثال کے بطن میں شاعر کا کوئی نہ کوئی تجربہ موجود ہوتا ہے اور تمثال کی خارجی یا بیرونی شکل درحقیقت اس کے اندرونی سلیقے کو ظاہر کر رہی ہوتی ہے۔ شاعر کا ظاہر اور باطن تمثال کے وسیلے سے ایک دوسرے کے ساتھ ہم آہنگی پیدا کرتے ہیں۔

ایذرا پاؤنڈ سے تمثال کاری کے فروغ کیلئے چینی زبان کو بطور ماڈل لیا۔ چینی زبان تصویری رسم الخط میں لکھی جاتی ہے جس میں معنی تصویری ہونے کی وجہ سے براہ راست ذہن پر نقش ہوتے ہیں۔ اس بنا پر پاؤنڈ نے اس زبان سے استفادہ کی کوشش کی لیکن وہ سمجھنے میں غلطی کر رہا تھا۔ یہ بات ایک حقیقت ہے کہ بہت تھوڑے چینی الفاظ اس نوع کے ہیں اور ایک اوسط درجے کا چینی ان تصویروں کو پڑھنے کی صلاحیت سے عاری ہے لیکن پاؤنڈ کا خیال یہ تھا کہ ایک لفظی تصویر ذہن پر ایک تمثال بناتی ہے۔ شاید یہ ایک وہ بھی تھی جس کے باعث انگریزی ادبیات کی یہ پہلی باقاعدہ تحریک، جس نے انگریزی ادب پر بہت گہرے نقش ثبت کئے اور بہت سی دوسری تحریکوں نے اس کے بطن سے جنم لیا، آخر کار 1920ء کے لگ بھگ بطور ایک باقاعدہ تحریک کے ختم ہو گئی۔

ہائیکو تمثال کاری کا بہترین نمونہ ہوتا ہے۔ ہائیکو کامیاب ہو یا غیر کامیاب، اعلیٰ ہو یا ادنیٰ، بامعنی ہو یا بہم ایک بات طے ہے کہ اُس کے پہلے دو مصرعے ایک تمثال کو پیدا کریں گے جبکہ تیسرا مصرعہ جہان معنی کو آباد کرے گا۔ ہائیکو تمثال سے خیال کی جانب سفر کرتی ہے جبکہ ہماری شاعری کی عمومی خصوصیت یہ ہے کہ یہ خیال سے تمثال کی جانب بڑھتی ہے۔ فطرت زندگی کا پَرتو اور کسی حد تک مکمل زندگی ہے اور ہائیکو اس زندگی کا بہترین اظہار یہ۔

آسماں سر پر کب ٹھہرتا ہے
کب زمیں التفات کرتی ہے
پاؤں چوٹی سے جب پھسل جائے

....

ڈولتی ہوئی زمیں
کب تلک اُٹھائے گی
بوجھ آسمان کا

....

ہو رہی ہے دیئے کی لو مدھم
کپکپاتے لرزتے ہاتھوں سے
ماں کے ہونٹوں پہ کانپتی ہے دُعا

....

کھونٹیوں پر ٹنگے رہے کپڑے
لوگ جانے چلے گئے ہیں کہاں
جو کبھی اس مکان میں رہتے تھے

....

ان ہائیکو میں تشبیہ اور استعارہ کے استعمال سے متحرک، مرکب اور بامعنی تمثال کاری کی گئی ہے۔ ہائیکو کی قرأت یا سماعت کے ساتھ ہی ایک تمثال قاری کے سامنے نمودار ہوتا ہے جو مصرعوں کی تفہیم میں بھی معاون و مددگار ہوتا ہے پیش کئے گئے چند ہائیکو میں معاشرتی جبر، استحصال، رشتوں کی نزاکت، تنہائی، سماجی جبریت وغیرہ کی بہترین تمثال پیش کی گئی ہیں۔ ایک ہائیکو بھلے وہ معنوی سطح پر کسی بھی حالت میں ہو ایک شکستہ، غیر شکستہ، مکمل، نامکمل، متحرک، غیر متحرک، مجرد، غیر مجرد، حقیقی، غیر حقیقی تمثال بنائے گا اور یہ تمثال پُراثر بھی ہوگا۔ تمثال کاری کے جائزہ کیلئے اس نوع کے مطالعہ کی ضرورت ہے۔ اس کو مزید گہرائی کے ساتھ دیکھا جاسکتا ہے لیکن مقالہ اس کا متحمل نہیں ہوسکتا۔ اس لئے اس جائزے کے مختصر شیڈز پیش کرنا

ضروری ہے۔ تمثال کاری جہاں ایک تحریک کا درجہ رکھتی ہے۔ وہیں پر یہ ایک شعری رجحان ہے جو ہر عہد میں شاعری کا حصہ رہا۔ ہر عہد کے شاعر نے اپنے خیال اور واردات کے اظہار کیلئے الفاظ کے استعمال سے تمثال کاری کی۔ خواہ وہ انگریزی ادبیات ہوں یا اردو زبان وادب یا کسی زبان کا ادب، اُس کے شعری رجحان میں تمثال کاری ہر عہد اور ہر منظر نامے میں بطور ایک رجحان موجود رہی ہے، موجود ہے اور یہ رجحان آنے والے وقتوں میں بھی قائم رہے گا کیونکہ یہ وہ آلہ ہے جس سے شاعر شعر میں اثر پیدا کرتا ہے اور اس کے بغیر شعر بے لذت اور معنی ہو جاتا ہے۔ ہومر سے لے کر ایذرا پاؤنڈ تک اور امیر خسرو سے لیکر منیر نیازی تک ہر طبقہ فکر کے شاعر نے اپنی اپنی افتادِ طبع کے ساتھ اس کو بطور شعری وصف برتا ہے اور آئندہ بھی برتتے رہیں گے۔

ہر دور کی شاعری میں شاعر کے وسائل بدلتے رہے ہیں۔ وسائل کا تغیر ایک طرف شاعر کے ذہنی اضطراب کا امانت دار ہے تو دوسری جانب اس کی فکری سرزمین کی وسعت پر بھی دلالت کرتا ہے۔ وسائل کی تعمیر شاعر کے تخلیقی شعور اور حقیقت کے خیال سے ہوتی ہے اور یہی عناصر شاعر کے نکتہ نظر کی تفہیم میں دستگیری کرتے ہیں تمثال کاری اس علمی وفکری معاونت میں ایک بہت بڑا وسیلہ ہے۔ جس کے ذریعے شاعر اپنے خیال، جذبات، واردات کو پُر اثر طور پر نمایاں کرسکتا ہے۔ تمثال کار عمومی طور پر تین طرح سے تمثال کاری کرتا ہے۔ پہلے طریقے سے وہ اشیاء کا معروضی یعنی Objective تمثال بنائے گا اور اشیاء، اجسام کی تصویر کشی کرے گا۔ اس قسم کے تمثال کو عمومی تمثال کاری کی ذیل میں لیا جا سکتا ہے۔ دوسری سطح پر وہ تشبیہ اور استعارہ کے استعمال سے شئے کی استعاراتی تمثال کاری کرے گا۔ اس صورت میں معنی کو استعارے کی مدد سے وسعت دی جائے گی اور استعارہ توسیعی صورت میں علامت کا روپ اختیار کریگا۔ اس طرح کی علامتی تمثال کاری کو تیسری قسم کی تمثال کاری کی ذیل لیا جاسکتا ہے۔

اردو ادبیات میں ''شہرآشوب'' کو تمثال کاری کے جوہر سے پُر اثر بنایا جاتا رہا ہے اور استاد شعراء نے شہروں کی خستہ حالی، بربادی اور قوموں کی افراتفری اور زبوں حالی کے ایسے ایسے تمثالی مرقعے پیش کئے ہیں کہ پڑھنے والی آنکھ اور سننے والے کان ان کے اثر سے محفوظ نہیں رکھ سکتے۔ قصیدہ میں شاعر نے اپنے مدعا کے حصول کیلئے اس طرح قصیدہ خوانی کی ہے کہ اس کے لفاظ سے بننے والے سمعی اور بصری تمثال ممدوح کے دِل پر گہرے اثرات چھوڑتے اور قصیدہ گو ان کامیاب تمثالوں کے باعث اپنی مراد حاصل کرتا۔ اگر اس کے ہاں تمثال کاری کا عمل کمزور ہوتا اور قصیدہ اپنا اثر نہ چھوڑتا تو اس بات کا خطرہ لاحق تھا کہ وہ اپنے قصیدے کو بے اثر کردے گا اور اس سے وہ فائدہ حاصل نہ ہو سکے گا جس کیلئے اُس نے اِس صنف میں طبع آزمائی کی۔ اسی طرح اردو شعری روایت میں مثنوی کے ذریعے مافوق الفطرت ماحول کو پیدا کرنے کیلئے قاری کیلئے دلچسپی اور تحیر کا سامان پیدا کیا جاتا۔ کلاسیکل شعراء نے اپنی شعری کائنات کو تمثالی مُرقعوں سے خوبصورت بنایا ہے۔ مثنوی سحر البیان ہو یا گلزار نسیم، اپنے اندر تمثال کے اعلیٰ نمونے

لئے ہوئے ہیں۔ان میں بصری، سمعی، لمسی، شامی غرض ہر قسم کے تمثال موجود ہیں۔

''مثنوی نگار'' ہیرو، ہیروئن، شہزادے، شہزادیوں، ان کی مہمات، ان کو پیش آنے والے مسائل، ان دیکھے دیس، جان لیوا گھاٹیوں، دیوقامت پہاڑ، مافوق الفطرت عناصر کی اس طور پیشکش کی ہے کہ اس سے اُبھرنے والے تمثال قاری کے دل میں وہ تحیر اور تجسس پیدا کرتے ہیں جس کے اثر سے قاری یا سامع محفوظ نہیں رہ سکتا۔جدید نظم بھی تمثال کے اثر اور گھاؤ سے بخوبی واقف ہے اور اس کے شعرا نے شعوری اور لاشعوری سطح پر شاعری کے اس آلہ کار سے بھرپور فائدہ اٹھایا ہے۔تمثال ہی وہ طاقت ہے جس کے وسیلے سے شاعر اپنی نظم کو قاری کے ذہن میں نقش کر سکتا ہے۔جدید اُردو نظم نے براہ راست طور پر تمثال کار شُعرا کی تحریک کے اثرات قبول کئے ہیں۔بعض شعراء نے رجحان کے طور پر بھی اس شعری وسیلہ کو اپنایا ہے اور شاعر نے اپنے تجربے یا واردات کو مختلف قسم کی تمثالوں میں ڈھال کر اپنے قاری کے سامنے پیش کیا ہے۔ جدید اُردو نظم کے نکتہ آغاز عبدالحلیم شرر، نظیر اکبرآبادی کے ہاں تمثال کاری کا عمل خوب ہے اور یہ بات بھی اہم ہے یہ لوگ نہ تو اُس عہد میں رہ رہے ہیں جب تمثال کار شُعرا منظرِ عام پر آ چکے تھے اور نہ ہی یہ اس نوع کے کسی طے شدہ پالیسی سے آگاہ تھے بلکہ انہوں نے اپنے تخلیقی وجدان کے وسیلہ سے نظموں کو تمثالوں سے مالا مال کیا اور اپنے تاثرات کا اظہار تمثال کاری کے وسیلہ سے کیا۔شاعر تشبیہ، استعارہ کے معنی کو جانچتے ہوئے اس کے برتاؤ، علامت سے حاصل ہونے والی کڑیوں اور اس طرح کے دوسرے شعر لوازمات کے برمحل و برجستہ استعمال سے تمثال کاری کے جوہر دکھاتا چلا جاتا ہے۔

حوالہ جات

(1 weikapedia. Imagist Poetry.com

(2 weikepeddia.sarrealism.com

(3 اوکسفرڈ انگلش اردو ڈکشنری، اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، 2006ء۔

(4 ہادی حسین، مغربی شعریات، مجلس ترقی ادب، لاہور، 2005ء، 233۔

(5 Glossary of literary terms, MH Abrams, Cornell Universty.

(6 ہادی حسین، مغربی شعریات، مجلس ترقی ادب، لاہور، 2005ء، 234۔

(7 ایضاً۔

(8 سید عابد علی عابد، البیان، مجلس ترقی ادب، لاہور، 130۔

(9 سید عابد علی عابد، البیان، مجلس ترقی ادب، لاہور، 227۔

(10 Encyclopedia of Americana, Vol:14, 796.

(11 Encyclopedia of Britania, Vol:05, 308.

(12 Grolier, Encyclopedia of Knowledge, Vol:10, 308.

(13 Dictonary of Literary terms, famous products, Lhr, 95.

(14 Dictonary of Literary terms, Harry shaw, Newyark.

(15 Dictonary of Literary terms, Harry shaw, Newyork.

(16 شبلی نعمانی، علامہ، شعر العجم، 7,8۔

(17 عنوان چشتی، ڈاکٹر، اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت، دہلی، 1977ء، 246۔

(18 T E Hulme Speculation, Haracourt, 1962, 135.

(19 اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر، نقشِ غالب، 43۔

(20 عنوان چشتی، ڈاکٹر، اردو شاعری میں جدیدیت کی رویت، دہلی، 1977ء، 252۔

(21 A Glossary of literary terms, Macmilan, India, 1979, 77.

(22 The Poetic Pattern, London, 1956, 92,92.

''ڈاک خانہ میں جب بیدی کی ڈیوٹی منی آرڈر کاؤنٹر پر لگی تو انھیں جو بھی وقفہ ملتا اس میں وہ کاغذ کے چھوٹے چھوٹے پُرزوں پر کہانیاں لکھنے بیٹھ جاتے۔ ان کی شہرۂ آفاق کہانی ''دس منٹ بارش میں'' اور ''ہم دوش'' شاید اسی طرح لکھی گئیں۔ اس زمانہ میں ان کی ادبی اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ لاہور کے مقتدر ادبی رسالے ''ادبِ لطیف'' کے مدیرِ اعزازی بنا دیے گئے۔ اس سے بیدی کو کوئی مالی فائدہ تو نہیں ہُوا لیکن پرچے کی ادارت سے ان میں مزید خود اعتمادی پیدا ہوگئی۔ اُردو کے نامور ادیب بیدی کی ملاقات کے آرزومند رہتے اور جب ملاقات کرنے جاتے تو دیکھتے کہ بے مثال افسانہ نگار ڈاک کے گھر میں بیٹھا چھٹیوں کو ٹکے لگا رہا ہے۔'' (راجندر سنگھ بیدی / وارث علوی)

نظم کی روایتی تنقید اور نثری نظم

قاسم یعقوب

اُردو میں ایک بڑا حلقہ نثری نظم کو آزاد نظم کے ساتھ قبول کرتے ہوئے ایک عرصے سے نظم لکھ رہا ہے۔ نثری نظم کی تخلیق اور اُس کی تخلیقی شناخت کے مباحث ایک ساتھ تخلیق و تنقید کا حصہ بنتے آ رہے ہیں۔ گو نثری نظم کا شعری ڈرافٹ، تخلیقی سطح پر، ابھی تک ایک تجربے کی شکل سے آگے نہیں بڑھا مگر اس فارم میں نظم کے مجموعی Content کو بہت بڑھاوا ملا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ شعر اور شعری تخیل کے جدید اظہار کے جس موڑ پہ ہم کھڑے ہیں کیا کسی فارم کا فکری تنازعہ ٹھیک بھی ہے یا نہیں؟ کیا ہم ابھی تک اس سلسلے میں کسی مثبت نتیجے تک پہنچ سکے ہیں؟

نثری نظم کا مسئلہ عمومی طور پر چند پٹے ہوئے سوالات کی تکرار ہے۔

نثر اور نظم کے فرق پر بہت لکھا گیا ہے۔ ان سوالوں کو سمیٹتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ نثر اور نظم میں بنیادی فرق وزن Metre کو قرار دیا گیا ہے۔ گویا نثر وہ تحریر ہے جو میٹر میں نہیں ہے اور نظم باقاعدہ عروض کے قواعد کے تحت لکھی جانے والی تحریر ہے۔ یہ فرق کرتے ہوئے ہم شعر کی 'شعریت' اور نثر کی 'نثریت' کا فرق کرنا بھول جاتے ہیں۔

ہمیں سب سے پہلے نثری کلام اور منظوم کلام میں فرق کرتے ہوئے منظوم کلام کی اُس جمالیات کو نشان زد کرنا ہوگا ہے جس کی بنا پر وہ نثری یا بیانیہ سطح سے الگ قرار پاتا ہے۔ منظوم کلام کی جمالیات اپنی فنّی ترکیب میں جذبے کی اُن تمام سیّال صورتوں کو پیکر عطا کرنے کا نام ہے جو کسی نہ کسی شکل میں بیانیہ یک سطحی یا بیانیہ کثیر سطحی اظہارات کی حدود میں نہ آ سکتی ہوں۔ یہ تقسیم زبان کے دو طرح کے اظہارات میں

پائی جاتی ہے:

- زبان کا سائنسی، علمی اور عوامی اظہار
- زبان کا ادبی اظہار

اصل میں لسانی اظہار انہی دو بنیادی اظہارات میں تقسیم ہے۔ اور یہ دونوں ایک دوسرے کے مخالف سمت سفر کرتے ہیں۔ ادبی زبان جتنا زیادہ کثیر معنیاتی نظام وضع کرے گی اُتنی ہی زیادہ گہری کہلائے گی۔ میر کا کہنا...... 'طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میر'...... ادبی زبان کی اِسی جمالیاتی آئینہ گری کی طرف اشارہ ہے۔ عوامی اظہار ادبی اظہار کی نسبت زیادہ وسیع لغت رکھتا ہے۔ اُس کے مقاصد بھی زیادہ ہوتے ہیں۔ غیر ادبی اظہار نثر کی شکل میں اپنے آپ کو تحریر کرتا ہے۔ جو اخبارات، اشتہارات، دفتری زبان وغیرہ ہوتا ہے۔ زبان کے غیر ادبی اظہار میں علمی یا سائنسی اظہار بھی شامل ہوتا ہے۔ کسی منظم سماجی علم (Desipline) یا سائنس کی زبان کا یک معنیاتی حدود کے قریب ہونا اُس کی ناگزیر مجبوری ہے۔ اسی لیے سائنس کی زبان میں ایسے الفاظ بہت کم استعمال کیے جاتے ہیں جو عوامی سطح پر اپنے کئی تصورات رکھتے ہوں۔ عموماً یہ الفاظ مفروضات پر مشتمل ہوتے ہیں۔ مرکزی نقطہ وہ تصور یا Idea ہے جس پر سائنس اپنا مقدمہ تیار کرتی ہے۔ گویا اظہاراتی سطح پر سائنس یا کسی علم کی زبان میں Signifiers کی اہمیت نہیں ہوتی بلکہ Signified کی اہمیت دوگنی ہو جاتی ہے۔ یا کسی حد تک Signifiers کو منہا کر کے اپنے کوڈز بنا لیے جاتے ہیں۔ تاکہ بنائے گئے کوڈز قریب ترین تصور کو پیش کر سکیں۔ یوں سائنس کی زبان عددی زبان میں بھی اپنا مدعا بیان کرنے لگتی ہے جو Digits کو اپنے تصورات سونپ دیتی ہے۔ عوامی (Masses) زبان بھی مختلف اظہارات کی شکلوں میں اپنے قریب ترین Signifiers کے انتخاب سے اپنا مدعا پیش کرنا چاہتی ہے۔ گویا یہاں اظہار کا وسیع نیٹ ورک استعمال میں آتا ہے اور ہر شکل میں اپنا تصور کے قریب جانے کی کوشش کرتا ہے۔ انسانی خیالات کے خام میٹریئل کو زبان اپنی میکانیاتی حدود میں پیش کر کے حقیقت کو منعکس کرنے کا اہتمام تو کرتی ہے مگر یہ میڈیم کبھی بھی ایک آئینے کی طرح خیالات کو پیش نہیں کرتا۔ زبان کا نظام ثقافتی کوڈز اور کینوینشنز پر مشتمل ہوتا ہے۔ زبان بولنے والا اپنے تصورات کو، زبان کے نیٹ ورک میں اُتارتا ہے۔ یوں زبان اُن ثقافتی کوڈز کے ذریعے حقیقت تک پہنچنے کی کوشش کرتی ہے۔ غیر ادبی اظہار بھی،...... کبھی مکمل شفاف نہیں ہوتا۔ اُس میں بھی تہہ در تہہ Traces موجود ہوتے ہیں۔ مگر بولنے والوں کا تناظر انھیں قریب ترین شکل میں پیش کرنے میں مدد فراہم کرتا ہے۔ ادبی اظہار کا تو مقصد ہی کثیر معنیاتی نظام کی تخلیق ہوتا ہے۔ گویا ادب اور غیر کا بنیادی فرق ہی یہاں سے Define ہو جاتا ہے۔ یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ ڈریڈا (Derrida) کی کثیر معنیاتی یا عدم قطعیت کے مباحث عوامی زبان یا غیر ادبی زبان کے ضمن آتے ہیں۔ ادب کی میکانیات کبھی حقیقی یا یک رُخی نہیں ہوتی۔ ادب کے اندر ہر معنی، دیگر تصورات (Traces) کی بنا پر پھسل رہا ہوتا ہے۔ کسی

ایک مطلب یا تعبیر کے اندر سے دوسری تعبیر کا اظہار ہوتا رہتا ہے۔ متن کی، بہ ظاہر، یک زمانی جمالیات اپنے تاثرات میں قرأت کے بار بار عمل کے دوران ہر بار مختلف شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ ڈریڈا متن کے اُس تصور کو ضرب لگاتا ہے جو عرصے سے یک زمانی (Synchronic) تعبیر سے آگے نہیں بڑھتا۔ جس کی تعبیر کا متن کے مطابق ڈھلنا ضروری ہوتا ہے۔ سوسئیر (فرانسیسی ماہرِ لسانیات) کی تمام لسانی بحث کو بھی ادبی متن کے ضمن میں پڑھنا غلط ہے۔ Signifier اور Signified کی ساری بحث اصل میں عوامی یا حقیقی زبان کی بحث ہے۔ ادب کی زبان کثیر معنیاتی ہونے کی وجہ سے استعاراتی (Figuration) متن کے ضمن میں شمار کی جائے گی۔ جس میں مصنف اپنے تخلیقی ہدف کی تکمیل یا حقیقت کو اجنبیانے کے عمل سے گزارنے کے لیے اپنے متن کے Signifiers کو عدم قطعیت یا کثیر معنویت عطا کرتا ہے۔ لہٰذا اظہار کے دونوں اسالیب، عوامی رعلمی رسائنسی اور استعاراتی رادبی، میں ان کی میکانیات کی وجہ سے گہرا فرق موجود ہے۔ گویا ہم یہاں نثر اور نظم میں بنیادی فرق وزن کی بنیادوں پر نہیں کر سکتے۔

نثر اور شاعری کا فرق کرتے ہوئے عموماً ہمارے سامنے عوامی اظہارات، مضمون نگاری، سائنسی، علمی مقالہ نگاری، اخبارات کے کالم رخبریں وغیرہ ہوتی ہیں۔ جب کہ ۔عری کثیر معنیاتی اظہار اور منظوم ہوتی ہے۔ یوں نثر اور نظم کا فرق خود بہ خود سامنے آجاتا ہے۔ ہم ادب کو عوامی اظہار سے علاحدہ کرنے کے بعد یہ بھول جاتے ہیں کہ ادب کے اندر بھی شاعری اور نثر موجود ہے۔ یعنی ایک میٹر اور دوسری نان میٹر تخلیق۔ دونوں کی بنیادی تعریف ایک سی ہے اور دونوں تخلیقی آرٹ اور کثیر معنیاتی ہیں۔ دونوں خیال کی اجنبیت سے وجود پاتے ہیں دونوں کے ہاں Literary Devices کا استعمال ہوتا ہے۔ شاعری نے ادب میں موجود نثر کی 'تخلیقیت' کو 'شعری تخلیقیت' میں اتارنے کی کوشش کی ہے۔ اگر نظم نگاری نثر کی اصناف ڈرامہ کی خصوصیات کو استعمال کر سکتی ہے اور نثر کی خصوصیت 'نحوی ترتیب' کو سہلِ ممتنع کہہ کر اعلیٰ شعری اظہار کہہ سکتی ہے تو نثر کی 'نثریت' کو کیوں نظم کے لیے استعمال نہیں کر سکتی؟ جو نان میٹرک (Non-Metric) ہے۔

شاعرانہ زبان جذبے کی عام سطح کا وہ اظہار ہے جس میں جذبہ تخلیق ہوتا ہے۔ گویا جذبہ شاعرانہ زبان میں اپنی نومولود حالت میں اونگھ رہا ہوتا ہے۔ ایسی کیفیت، محسوس کرنے والے کے اندر ڈھل کر اُسے اُس کے مطابق تیار مل جاتی ہے۔ نثر کی طرف ایسی مراجعت اصل میں اُس نحوی ترتیب (Syntex Order) کی طرف مراجعت ہے جو شاعرانہ آہنگ یا وزن میں آجانے سے لفظوں میں جذبے کا عوامی نومولود اظہار لگتا ہے۔ یاد رہے کہ شاعرانہ خیال اپنی نوزائیدہ حالت میں آہنگ میں یا fabricated نہیں ہوتا۔ شاعرانہ خیال اپنی پیدائش کے بعد سے، آہنگ کے سفر تک، شاعر کے اندر ایک اور حالت سے گزرتا ہے۔ عموماً ایسا سمجھا جاتا ہے کہ خیال کی نوزائیدگی اپنے اظہار میں مکمل نہیں ہوتی۔ جو تراش خراش کے بعد ہی شاعرانہ خوبصورتی میں ڈھلتی ہے۔ تراش خراش کا یہ عمل مسلسل ریاضت

خیال یا ادبی موضوع اپنی دوسری حالت سے
سے اور سکہ بند فنی قوانین کے طابع ہو کے حاصل ہوتا ہے۔ Calculated اور سیدھا سادہ عمل اتنا ہے مگر ادبی عمل اتنا سیدھا اور Calculated نہیں
گزرنے کے بعد اپنے جمالیاتی رس سے آشنا ہوتا ہے مگر ادبی عمل اتنا سیدھا اور Calculated نہیں
ہوتا کہ اس سکہ بند نظام کے اندر ہی اپنے وجود کا اثبات کرتا ہوا ملے۔ بعض اوقات خیال اپنی ابتدائی
حالت ہی میں اس جذباتی رس کے ساتھ موجود ہوتا ہے جس کی مزید fabrication اس کے معصوم
احساس اور پرسوز آنچ کو ذبح کرنے کا باعث بنتی ہے۔ نثری نظم اصل میں اسی معصوم احساس کو محفوظ کرنے
کی سمت ایک قدم ہے۔ اردو شاعری کو خیال کی اس نوزائیدگی کو خوش آمدید کہنا چاہیے۔ شاعر میں جب
جذبہ انگڑائی لیتا ہے تو اپنے احساس کو اظہار دینے کے لیے وہ سب سے پہلے زبان کے اندر موجود قریب
ترین لفظوں کی تلاش کرتا ہے جن میں وہ مکمل طور پر اپنا اظہار کر سکے۔ یہ محض ایک انتخاب ہوتا ہے ورنہ لفظ
کبھی بھی وہ منظر نہیں دکھا سکتے جو ان لفظوں میں آنے کے لیے پہلے موجود ہوتا ہے۔ ویسے بھی دیکھا جائے
تو یہ ایک حالت سے دوسری حالت میں منتقلی (Shifting) ہے جو کبھی بھی سو فیصد نہیں ہو سکتی۔ گویا
جذبے کا زبان کے اندر ظہور اس کا جنم ہے جو پہلی معروضی بنت کاری کہلائی جا سکتی ہے شاعری میں شاعر
اس fabrication کو مزید تراش خراش سے دوسرا جنم دیتا ہے نثری نظم نے ادبی جذبے کے زبان کے
اندر اسی پہلے جنم کو اپنایا ہے۔

شاعرانہ خیال اپنے وجود کے مرکزی مقام ''جذبے'' ہی کی ایک حالت ہوتی ہے۔ جذبہ
احساسات کی تجرباتی شکل ہوتی ہے جو مختلف حسوں سے متحرک ہوتی ہے۔ شاعر میں پیدا ہونے والا جذبہ
ہمیشہ شاعرانہ تخیل میں اترتا ہے۔ شاعرانہ خیال کی صفت ہی اس کا تخیلاتی ہونا ہے۔ شاعرانہ جذبہ اور غیر
شاعرانہ جذبہ میں یہی ایک فرق ہے کہ خیال اپنی تخیلاتی اور غیر تخیلاتی حالت میں جنم لیتا ہے۔ شاعرانہ
خیال جب زبان کی ساخت میں جنم لیتا ہے تو وہ اپنے پھیلاؤ کے اعتبار سے زبان میں موجود موزوں ترین
الفاظ کا انتخاب کرتے ہوئے خود بہ خود جملے کی ساخت متعین کرتا ہے۔ زبان چوں کہ ثقافتی تشکیل ہے اس
لیے یہ ساخت خیال کو شاعر کے معروض میں موجود ثقافت کی مانوسیت پہنا دیتی ہے۔ شاعرانہ خیال اپنے
تخیلاتی سحر کی وجہ سے ثقافت کی ساختی تشکیل میں حیرت اور جادوئی کیفیات بھر دیتا ہے۔ لہذا جذبے کی
پیدائش سے لے کر خواب آمیز جملوں کی تشکیل تک، یہ خیال کا بے ساختہ سفر ہے جب کہ غیر شاعرانہ خیال
جذبے کا غیر تخیلاتی اظہار ہے جو زبان میں یک سطحی حقیقت کے طور پر جنم لیتا ہے۔ شاعری کے ہونے اور
نہ ہونے کے پیچھے یہی تشکیل پنہاں ہے۔ جو شاعر نہیں ہوتا وہ جذبے کو پہلے غیر تخیلاتی (Non
Imaginative) حالت میں زبان کے اندر جنم دیتا ہے پھر ان جملوں کی توڑ پھوڑ سے اس کے اندر
تخیلاتی یا شاعرانہ رنگ پیدا کرتا ہے چناں چہ یہ سارے کا سارا شعوری عمل بن جاتا ہے جس پہ کوئی بس
نہیں۔

شمس الرحمن فاروقی نے اپنے چند مضامین میں نثری نظم اور آزاد نظم پر تفصیل سے روشنی ڈالی

ہے۔ مثلاً وہ لکھتے ہیں:

- ''مجھے یہ تسلیم کرنے میں کوئی شرم نہیں کہ میں اب تک یہ نہیں سمجھ سکا کہ نثری نظم ہماری شاعری کی کون سی صنفی یا ہیئتی ضروریات کو پورا کرتی ہے؟''
- ''میں یہ سوال نہ اٹھاؤں گا کہ جدید اور غیر مثنویانہ فضا سے آپ کی کیا مراد ہے؟...... جس فضا کی بنیاد پر آپ ایک مثنوی کو نظم اور دوسری مثنوی کو غیر نظم قرار دے رہے ہیں، اس کا تعین مختلف زمانوں میں کون کرے گا؟''
- ''نظم کا آغاز اور اختتام تو ہوسکتا ہے اور اس اختتام کے طریقے سے تفصیلی بحثیں بھی ہوئی ہیں، لیکن نظم کی انتہا کہاں ہے اور انتہا کے بعد زوال کیوں نہیں ہے؟ ان سوالوں کے جواب کلیم الدین اسکول کے پاس نہیں۔'' [1]

فاروقی صاحب نے ''نثر و نظم'' کی ''غیر منطقی ترکیب'' کے بعد اُردو میں تخلیقی نثر نگاروں کے نمونے پیش کیے ہیں اور ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ شاعرانہ نثر کو نظم کی فارم میں لکھ دینے سے خیال کا بہاؤ غیر ارادی طور پر شاعری بن جائے گا۔ گویا نثر کے اندر شاعری کر دینے سے ہم کون سی منظوم کمی کو پورا کر رہے ہیں؟ یہاں یہ بات ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ نثر میں شاعری (Poetry in Prose) اور نثر میں نظم (Poem in Prose) میں بہت فرق ہے۔ غیر استعاراتی زبان میں بھی بعض اوقات شاعرانہ لفظیات کے دَر آنے سے فضا میں شاعرانہ رنگ آ جاتا ہے۔ تخلیقی ادبی نثر میں تو ایک طرف پہلے ہی استعاراتی فضا (Figuration) قائم ہوتی ہے۔ اُسلوب کی شاعرانہ صفات اُجاگر کرنے سے ایک نثر نگار بعض اوقات شعوری یا غیر شعوری طور پر شاعرانہ سطح پر چلا جاتا ہے۔

بعض نثر نگاروں نے اپنے افسانوں کی موضوعی مناسبت سے بھی تجریدی اور داستانوی شعری رنگ اپنایا۔ انتظار حسین، انور سجاد، رشید امجد وغیرہم اور اسی طرح محمد حسین آزاد، غالب، ابولکلام آزاد اور یلدرم کی نثری تخلیقات میں شاعری ہی کی طرح کی امیجری، استعارے اور تشبیہات کی فضا، شاعری کی طرح ملتی ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ نثر میں شاعرانہ خطاب یا جملوں میں تجریدی جذباتی فضا کے دَر آنے سے نظم (Poem) کیسے بن جاتی ہے؟ کیا Poetic Prose اور Poem میں کوئی فرق نہیں؟ مثلاً فاروقی صاحب کے پیش کردہ خطوطِ غالب سے چند اقتباسات دیکھیے:

''ادھر چاند
مغرب میں ڈوبا، ادھر
مشرق سے زہرہ نکلی
صبوحی کا وہ لطف!
روشنی کا عالم''

''ایک سیر دیکھ رہا ہوں
کئی آدمی طیور آشیاں گم کردہ کی طرح
ہر طرف
اڑتے پھرتے ہیں
ان میں سے دو چار بھولے بھٹکے کبھی
یہاں بھی آجاتے ہیں''

فاروقی صاحب نے ایسے اقتباسات پیش کر کے ہمیں یہ نہیں بتایا کہ یہ تو شاعرانہ نثر تھی، جس کو نظم کی ''شکل'' میں اُتارا گیا ہے، مگر Poem تو کچھ اور ہوتی ہے۔ کیا ایسے تمام شاعرانہ جملوں کو نظم کی ''شکل'' دے کے ہم نظم بنا سکتے ہیں؟......اگر بالفرض آزاد نظم کی طرح ان کو اسی حالت میں وزن عطا کر دیا جائے تو مذکورہ بالا ''اقتباسات'' نظم کہلائے جا سکیں گے؟

یہاں وزیر آغا صاحب کی پیش کردہ مثال کو زیرِ بحث لاتے ہیں جو انھوں نے مجید امجد کی ایک نظم ''زندگی اے زندگی'' کو نثر میں پیش کر کے اپنے دلائل کے ثبوت کے طور پر پیش کی۔ انھوں نے ''زندگی اے زندگی'' کے پہلے حصے کو پیش کر کے پھر اس کو وزن سے منہا کر کے اس کی نثری ترتیب بھی پیش کی ہے اور ساتھ کہا ہے:

''میں اس بات کا فیصلہ قاری کے ذوقِ سلیم پر چھوڑتا ہوں کہ وہ ان دونوں ٹکڑوں کی مماثلت اور فرق کو محسوس کرے۔ مماثلت اس اعتبار سے کہ دونوں میں ایک ہی شعری مواد صرف ہُوا ہے۔ الفاظ بھی وہی ہیں۔ لغوی مفہوم سے اوپر اُٹھنے کا انداز بھی ایک جیسا ہے۔ تشبیہات و استعارات بھی وہی ہیں حتیٰ کہ لفظی تراکیب تک کو نہیں چھیڑا گیا۔ فرق یہ ہوا ہے کہ ایک ٹکڑا شعری آہنگ کا حامل ہے اور دوسرے سے شعری آہنگ منہا ہو گیا ہے۔ مگر آپ دیکھیے کہ اس ایک آنچ کی کسر نے کتنی بڑی تبدیلی کا احساس دلایا ہے۔ سوال یہ ہے کہ وہ کیا لطیف شے ہے جس سے پہلا ٹکڑا عبارت ہے مگر جس کے گم ہو جانے سے دوسرا ٹکڑا نثری سطح پر اُتر آیا ہے آپ اس لطیف شے کو وزن کا نام دے سکتے ہیں۔'' [۲]

یہاں وہ اس بات کو نظر انداز کر گئے ہیں کہ کسی نثری نظم کی 'نثریت' کی مثال نہیں پیش کر رہے بلکہ ایک منظوم تحریر کو نثر میں تبدیل کر کے اُس کو نثری نظم کہہ رہے ہیں۔ یہ بالکل ایسے ہی ہے جیسے کسی گاؤں کو شہر بنا دیا جائے اور پھر اُس کے کھیت، کھلیانوں کو غیر ضروری قرار دے دیا جائے۔ یا کسی شہر کو گاؤں کی شکل میں دیکھا جائے۔ اصل میں دونوں کی الگ ہیئت ہی انھیں ایک دوسرے سے ممتاز کر رہی ہے۔ کسی مرد کی مردانہ ہیئت میں نسوانی ہیئت بدل کے بھی اس مثال کو دیکھا جا سکتا ہے۔ حالاں کہ دونوں کا ہیئتی

وجود ایک دوسرے کے نقطۂ نظر سے نہیں جانچا جا سکتا۔ ظاہری بات ہے کہ ذوقِ سلیم کبھی بھی ٹھیک فیصلہ نہیں کر پائے گا۔ آغا صاحب کے اسی تھیسس کو نثری نظم سے آزاد نظم میں منتقلی میں کر کے بھی دیکھنا چاہیے۔ یعنی کسی نثری نظم کو منظوم کر کیا آزاد نظم سے اُس کے جمالیاتی فرق کا احساس کسی غیر عروضی سے کرایا جائے۔ یہاں انجم سلیمی کی ایک نثری نظم دیکھیے:

انحراف

میں خواجہ سراؤں کے شہر میں پیدا ہوا
میں اپنی تکمیل کا لگان، کس، کس کو دوں؟؟
ماں آٹا گوندھ کر بھوکی سوگئی
اور میں نے مٹی گوندھ کر اپنے لئے ایک خدا بنالیا
سجدہ میری پیشانی کا زخم ہے
مگر میرا مرہم سقراط کے پیالے میں پڑا ہے
خدا کا بوسہ میرا پہناوا تھا
مجھے بے لباس کر کے کٹہرا پہنا دیا گیا
میری زبان نے جلتے کوئلے کی گواہی چکھی
اور مُنصف نے میری آواز اپنے ترازو سے چُرالی

میں کیا کروں دیوارو؟
دیمک کا رزق بن جاؤں۔۔۔۔۔
یا چوہوں کو اپنے بدن میں بِل بنا لینے دوں؟
جو میری چھٹی حِس کترنا چاہتے ہیں! ۳۳

اس نظم کو وزن میں کیا جا سکتا ہے؟ ذرا وزن میں ترتیب دینے کے بعد دونوں کا مقابلہ کیا جائے اور اس بات کا فیصلہ قاری کے ذوقِ سلیم پر چھوڑ دیا جائے۔ لہٰذا مسئلہ وزن کو بغیر وزن کی تحریروں میں دیکھنے کا نہیں بلکہ اُس جمالیاتی شعری اظہار کا ہے جو وزن کی عدم دستیابی میں بھی اپنا اثبات کرواتا ہے۔

اُردو ادب کی تاریخی درجہ بندی کی جائے تو ہم دیکھ سکتے ہیں کہ ہر عہد نے اپنا تخلیقی مزاج خود مرتّب کیا۔ اصناف کے اندر اپنے معنیاتی نظام کے تحت توڑ پھوڑ کی۔ جس کی وجہ سے ایک چیز کم کر دینے سے اور بہت سی پوشیدہ صفات کو نمایاں کر دیا گیا۔ آزاد نظم کی مثال سامنے کی ہے۔ وزن کے تکنیکی

ردیف کے تکرار سے بننے والی صوتی خوبصورتی کو قربان کر کے خیال کے تخلیقی بہاؤ کو آزادی ملی اور تخیل کی وسعت میں اضافہ ہوا۔ آزاد نظم میں خیال، پابند نظم کی نسبت زیادہ Compact اور جڑی ہوئی (Packed) فارم میں آتا ہے۔ گویا ایک چیز کی قربانی ایک نئی تخلیقی قوت کے ظہور کا باعث بنی۔ وزن اور صوتی آہنگ کے نئے سلیقوں کو مانوسیت کے عمل سے گزارا گیا۔

Barier نے خیال کے بہاؤ کو الگ الگ اور چھانٹ کر پیش کرنے کی طرف مائل رکھا ہوا تھا۔ قافیہ اور

نثری نظم میں موجود خیال کی Packed Form، جذبے کی مرحلہ وار شدت، موضوعاتی حدود میں کھڑے استعارے اور تشبیہیں، لفظ کے تصورِ معنی کے Traces، ایک مکمل Poetic Thesis، جمالیاتی حظ کے اوّلین احساس کے بعد اس میں پوشیدہ فکری معنویت، نظم کا اختتام نہیں تکمیل، الفاظ کی اُسلوبی ترجیحات (نظم نگار اور نظم کے موضوع اور فکری وژن کے حوالے سے) اور وزن یا آہنگ کی بنت............ اور اِن سب کے علاوہ ایک غیر مرئی سرشاری کا احساس...... یہاں سے یہ سوال اٹھتا ہے۔ کہ نثری نظم میں وزن جیسے ایک عنصر کو آہنگ کے اس تکنیکی Barier سے نکال کر (ادب میں موجود) تخلیقی نثر کے بیانیہ فارمیٹ سے Fabricate کرنے کا عمل کیا پورے شعری جمالیات کا انکار کر دیتا ہے؟ اس عمل میں نظم کی تمام Composition، وزن والے عنصر کی بجائے نثری فارم میں عیاں ہونے سے کیا وزن کی کمی موجود رہتی ہے؟

آزاد نظم نے پابند نظم کے تکنیکی نظام کے مقابلے میں خیال کی Packed Form عطا کی۔ نظم کی نثری فارم میں وزن کے منہا ہونے سے خیال کی قوت (Imaginative Power) کو راستہ ملا، جو آہنگ کے Barier کی وجہ سے جھٹکے لیتا ہوا اور ٹوٹ ٹوٹ کر عیاں ہوتا تھا۔ گویا ایک عنصر ختم ہونے سے خیال کے ''تخیل'' نے زور پکڑ لیا۔ نثری نظم میں نثریت کے بہاؤ سے تخیل نے لسانی فطری نمود اظہار کی طرف مراجعت کی۔

نثری نظم اپنے تخلیقی بہاؤ کی شدت کے آگے بعض اوقات بہہ جاتی ہے۔ اچھا تخلیق کار نظم کے جمالیاتی نظام اور اُس کی تکنیکیات کو سمجھتا ہے۔ آزاد اور نثری نظم کا بنیادی فرق جو اب اُردو میں آہستہ آہستہ واضح ہونا شروع ہو گیا ہے، وہ اس کے Surface Structure کا ہے جس سے نثری نظم ایک اکائی کی شکل اختیار کرنے میں ناکام رہتی ہے یہ فرق دو طرح کا ہو سکتا ہے:

- نثری نظم میں مختلف تمثالیں (Imageries) فلیشز کی طرح قاری کے تخیل میں اترتی ہیں، یا تمثال کاری کا کثیر استعمال کیا جاتا ہے۔
- نثری نظم میں ایک خیال کے اختتام پر دوسرا خیال مختلف موڈز یا تصورات کی گرہ کھولتا ہوا ملتا ہے اور ایک متن کی سطح پر اس طرح کے کئی خیالات کو جمع کر دیا جاتا ہے۔

مذکورہ طرز کی نظمیں خیال کی مروّجہ Binding Force کو توڑ کر آزاد تلازمۂ خیال کی شکل

میں ظاہر ہوتی ہیں جس کا آغاز، اپنے انجام سے بے خبر اور موضوع اپنے مواد سے بے گانہ ہوتا ہے۔ ایسی نظمیں، ناکام تصور کی جاتی ہیں۔

نثری نظم نے مذکورہ ابہام کو اپنی خوبصورتی بنا کے پیش کیا ہے۔ اور یہی وہ نازک پن تھا جو آزاد نظم کی ہیئت برداشت نہیں کر رہی تھی۔ یہ وہ ابہام نہیں جو ذات کی تہہ سے اُٹھتا ہے اور وہیں اپنی گرہ کشائی چاہتا ہے۔ نثری نظم کے جواز میں ان نکات کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ نثری نظم میں خیال کو Linear Form میں پیش کرنے کی بجائے Deep Structure یا ساخت کی زیریں سطح پر پیش کیا جاتا ہے۔ اُردو کا قاری غزل کی تربیت لے کر نظم کی طرف راغب ہوا ہے۔ اس لیے وہ نظم کے Surface Structure میں بھی خیال یا موضوع کی Linear Form کا تقاضا کرتا ہے۔ غزل کے دونوں مصرعوں میں اگر بہت سا ابہام یا زیریں معنی کا اہتمام کر بھی دیا جائے تو اُسے ہر حال میں اگلے ہی مصرعے میں اپنی پوزیشن واضح کرنی ہوتی ہے یوں وہ دو مصرعوں کے امکانی دائرے میں سفر کرتی ہے۔ مگر نثری نظم اپنی بالائی ساخت میں ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہو کے بھی زیریں ساخت کو جڑیں جوڑے رکھتی ہے یا اُس کی ٹوٹ پھوٹ ہی زیریں ساخت کی اجنبیانے کے تحت ہوتی ہے۔ قاری زیریں سطح اُتر کر اپنی حیرانی کے عمل سے گزرتا ہے۔ بعض نثری نظمیں متن کی بالائی یا زیریں دونوں سطحوں پر Lineared ہوتی ہیں مگر نثری نظم کی جدید شکل متن کی زیریں سطح پر Lineared ہے یعنی وہ نظم جو Surface سے ہٹ کے جتنی نیچے گہرائی رکھتی ہوگی اتنی ہی زیادہ زور آور اور اپنے معنیاتی نظام میں تنوع رکھتی ہوگی۔ یہ نظم کی جدید شکل ہے جسے ابھی اردو آزاد نظم نے بھی پوری طرح قبول نہیں کیا۔ نثری نظم چوں کہ جذبے کی نومولود حالت اور زبان میں خیال کی پہلی تخیلاتی تشکیل ہوتی ہے اس لیے متن میں زیادہ گہرائی کے ساتھ اپنے باطن کا اظہار کرتی ہے۔ نثری نظم کے باطنی اظہار کے مقابلے میں غزل کے مضامین کا اکثریتی ڈھانچہ Lineared ہونے کی وجہ سے مخصوص تمثالوں، لفظوں اور تراکیب میں مروّجہ عروض کے شعوری تال میل کا اسیر ہو کے رہ جاتا ہے۔

انجم سلیمی کی مذکورہ نظم میں متن کا Deep Structure نظم کی بالائی ساخت کی نسبت زیادہ جان دار ہے۔ بالائی ساخت میں نظم ایک اکائی میں نئی بٹی ہوئی۔ کئی تخیلات ایک روزن سے گزرتے ہوئے نظر آرہے ہیں مگر وہ آسمان کی طرف جب کھلتے ہیں تو ایک قوس کا ایک تسلسل پیدا کرتی ہیں۔ یہ قوس اِس نظم کا زیریں سٹریکچر ہے۔ آئندہ پندرہ بیس سالوں میں اردو شاعری شاید اسی ساخت میں ڈھل جائے.........اُردو شاعری کو اس ساخت میں ڈھلنا ہوگا کیوں کہ اظہار کی یہ تبدیلیاں دنیا بھر کے بڑے ادب پر اثر انداز ہوئی ہیں۔ ترسیل جس طرح ہماری کشفی اور وجدانی جذبات کو الفاظ کا جامہ پہنا رہی ہے اس صورتِ حال میں معنی نما (Signifier) کا انتخاب ادب کی جمالیات کو کسی اور انداز سے غیر مانوس بنا رہا ہے۔ ہمیں ادب خصوصاً شاعری کے اندر Surface سے اتر کے متن کی زیریں سطح پر تمثالوں اور

خیالات کے مختلف Flashes میں جذبہ کی ترسیل کرنی پڑے گی۔ یہ اظہار نظم میں موجود جذباتی فضائظم میں دکھانے کی بجائے قاری کے اندر وہ فضا کھولے گا۔ قاری نظم کی بجائے اپنے ذات کے کشفِ معانی سے بہرہ ور ہوگا۔

غالب کے اس مصرعے میں:

ع۔ غم ہستی کا، اسد، کس سے ہو، جز مرگ، علاج

جذبے کی شاعری میں آہنگ کے نام پر غیر فطری ترتیب ہے۔ مذکورہ ایک مصرع اپنی نحوی ترتیب میں پانچ جگہوں سے ٹوٹا ہوا ہے۔ اگر نحوی ترتیب میں ردّوبدل جمالیاتی حظ پیدا کرتا ہے تو بعض اوقات یہی خوبی اضافی عنصر بن کر جمالیاتی فطری بگاڑ پیدا کر رہی ہوتی ہے۔ نثر کی طرف واپسی نے نظم کی تمام Figuration کو نحوی ترتیب میں وزن یا آہنگ سے پیدا ہونے والے بگاڑ کی نسبت دوسری طرف سے شکل کو دکھایا ہے۔ آہنگ کے جانے سے خیال کے تخلیقی بہاؤ کو جذبے کی نومولود خواہش کے ساتھ حیران کن طاقت میسر آئی ہے۔ نظم یا Poetic اظہار کو مروّجہ سانچوں سے ماپنے والے خیال کی قوت کو پرانے پیمانوں سے ماپ رہے ہیں۔ ٹیری ایگلٹن نے اپنی حال ہی میں شائع ہونے والی کتاب کہا ہے:

"It is true that prose does not generally use metre.one the whole,metre like end-rhymes,is pecular to poetry;but it can hardly be of its essence,since so many poems survive quite well without it."- 4

میر کا یہ مصرع:

ع۔ یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

غالب کے مذکورہ مصرعے سے روانی کے لحاظ سے کہیں زیادہ جان دار ہے۔ اس کی وجہ نحوی ترتیب کا فطری وفور ہے۔ لہٰذا اس حقیقت کو تسلیم کر لینا چاہیے کہ بعض اوقات آہنگ شعریت کو مسخ کرتا ہے اور بعض جگہوں پر نثری اظہار (نحوی ترتیب) شعری اظہار کو دوچند کر دیتا ہے۔ نثری نظم نے اسی ایک نقطہ کو اُجاگر کر کے نظم کے اندر تمام امکانات کو اُسی طرز پر عمل میں لایا ہے جو کسی بھی نظم کے لیے لازمی ہوتے ہیں۔ محض شاعرانہ جملوں کو لکھ دینے سے نظم نہیں بن جاتی۔ گویا پابند نظم ایسی نظم ہے جس میں آہنگ کے ساتھ ردیف، قافیہ اور ہر مصرعے میں مخصوص ارکان ہوتے ہیں۔ آزاد نظم (اور نثری نظم بھی اپنی میکانیات میں آزاد نظم ہی کا ایک حصہ ہے) میں ردیف قافیہ کو ختم کر کے خیال کے بہاؤ کی شکل کو بدل دیا گیا۔ جب کہ نثری نظم، آزاد نظم کی وہ شکل ہے جس میں آہنگ کی جگہ پہ نثری نحوی ترتیب کو غالب کر دیا گیا۔

گویا اب ہر شعری ہیئت وزن سے Define نہیں ہوگی۔ وزن اور موسیقی کی بحث بھی بہت عام ہے تقریباً ہر بڑے ناقد نے شاعری اور نثر میں بنیادی فرق وزن اور آہنگ کو قرار دیا ہے جو کسی حد تک

غلط تعبیر ہے۔ عموماً یہ سمجھا جاتا ہے کہ وزن شعر میں موسیقیت کو پیدا کر کے روحانی سرور کا باعث بنتا ہے۔ کیا موسیقی کی گرائمر اور وزن کے اصول ایک طرح کام کرتے ہیں؟ کیا شعر کو وزن سے موزوں کر دینے سے اُس کے اندر موسیقی بھر جاتی ہے؟ کیا ہر وزن والے مصرعوں کو گایا جا سکتا ہے؟ کیا غیر عروضی مصرع موسیقی میں نہیں ڈھالے جا سکتے؟ اِس قضیہ کو سمجھنے سے پہلے یہ جاننا ضروری ہے کہ موسیقی کیا چیز ہے!

ادب الفاظ، مجسمہ سازی مٹی ر پتھر، مصوری رنگوں پر کو اپنا خام مال تصور کرتی ہے۔ موسیقی ایسا آرٹ ہے جو آواز پر منحصر ہوتا ہے۔ موسیقی اور ادب کے درمیان یہیں سے واضح فرق شروع ہو جاتا ہے۔ کان کے پردوں کو مرتعش کرنے والی ہر چیز آواز ہوتی۔ علمِ طبیعات میں آواز کو تین خانوں میں تقسیم کرتے ہیں:

- ایسی آواز جو انسان سن نہیں سکتا۔ یعنی جس کی بلند ترین سطح ۲۰ ہرٹز یا سائیکلز تک محدود ہو۔

- ایسی آواز جو قابلِ سماعت ہو اور اُس جس کی فریکیونسی ۲۰ ہرٹز سے شروع ہو کے ۲۰،۰۰۰ ہرٹز تک پہنچتی ہو۔ ایسی آواز ہمارے روزمرّہ استعمال میں رہتی ہے۔ کم سنائی دینے کے مسائل اسی فریکیونسی کے متاثر ہونے سے پیدا ہوتے ہیں۔

- تیسری قسم کی آواز ۲۰ ہزار ہرٹز سے اوپر فریکینوسی کی ہوتی ہیں۔ جس کی کوئی حد نہیں۔ ایسی آوازیں سماعت کے لیے ناخوشگوار اور بعض اوقات شدید نقصان کا باعث ہوتی ہیں۔ بم پھٹنے کی آواز، جہازوں کی آوازیں وغیرہ اس زمرے میں شامل کی جا سکتی ہیں۔

موسیقی کی آواز اُن قابلِ سماعت آوازوں سے تعلق رکھتی ہے جو مزید خوشگوار تاثر کے ساتھ موجود ہوں۔ علمِ موسیقی کی بنیاد "سنگیت" پر منحصر ہے۔

سنگیت کا لفظ ساز (وادھ)، ناچ (ناٹے) اور گیت (گائین) کے پہلے حروف سے مل کر بنا ہے۔ سنگیت موسیقی کی مبادیات کو احاطہ کیے ہوئے ہے۔

پچ (Pitch) آواز کا اُتار چڑھاؤ ہوتی ہے۔ اس کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے سائرن کی آواز لے سکتے ہیں جو اپنی ابتدائی سٹیج پر بھاری آواز میں بجتا ہے جوں جوں آواز تیز ہوتی ہے اُس کی پچ کی فریکیونسی بھی بڑھتی جاتی ہے اور آواز باریک سے باریک تر ہوتی جاتی ہے۔

سپتک یا استھان موسیقی میں پچ کی بنیاد پر کھڑا ہوتا ہے۔ سپتک آواز کی کم از کم 240 فریکیونسی اور زیادہ سے زیادہ 480 فریکیونسی کے درمیان موجود ہوتا ہے۔ اگر آپ ہارمونیم کے Keypad پر نظر دوڑائیں تو آپ کو بہت سی Keys نظر آئیں گی۔ جن کی فریکیونسی کا چارٹ کچھ اس طرح بنے گا:

کھرج (سا) 480

نکھار (نی) 450

دھیوت (دھا) 405

پنچم (پا) 360

مدھم (ما) 320

گندھا (گا) 300

رکھب (رے) 270

کھرج (سا) 240

یعنی ہارمونیم سپتک یا استھان کا ابتدائی سُر انسانی آواز کی تموج کو 240 فی سیکنڈ پر مانا گیا ہے۔ پر کھرج کی Key، 240 کی پچ پیدا کرے گی۔ عموماً گائیک حضرات اپنی آواز کا کم از کم اُتار کھرج کے ساتھ ملانے کی کوشش کرتے ہیں تا کہ یہاں سے زیادہ بلندی کی طرف بڑھا جا سکے۔ جو ایک ہارمونیم میں زیادہ سے زیادہ 480 فی سیکنڈ تک موجود ہے۔ یاد رہے کہ ہارمونیم کی Keys کا ابتدائی نام بھی کھرج ہے اور انتہائی سطح بھی کھرج کہلاتی ہے۔ سپتک کے بھی آگے تین درجوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔

- مندر (Lower)
- مدھ (Middle)
- ٹیپ یا تار (Higher)

''مندر سپتک'' میں آواز بہت بھاری ہوتی ہے جو عموماً ''ھا'' کی صورت میں نکلتی ہے۔ جو براہِ راست حلق سے جڑی ہوتی ہے۔ یہاں گانا بہت مشکل فن ہے۔ ''مدھ سپتک'' میں ''آ'' کی آواز نکلتی ہے یہاں گانا سب سے موزوں اور آسان بھی ہے۔ ''ٹیپ یا تار سپتک'' میں آواز کی پچ بہت بلند سطح پر چلی جاتی ہے جہاں رفتہ رفتہ بڑھتے ہوئے تو پہنچنا آسان ہے مگر آغاز میں ہی اس سطح پر گانا مشکل ہوتا ہے۔ عموماً اس سطح پر خواتین آسانی سے گاتی ہیں۔

سپتک یا KeyBoard میں کل گیارہ سُر ہوتے ہیں۔ ہارمونیم کی Keys سرگم کی سات سروں کے اُتار چڑھاؤ میں تقسیم ہو کے کل گیارہ سُر بناتی ہیں۔ یاد رہے کہ سرگم میں کل ۷ سُر ہوتے ہیں۔

سا، نی، دھا، پا، ما، گا، رے

ہر سُر دو حصوں پر مشتمل ہوتا ہے جسے تیور اور کومل کہتے ہیں۔ ان سات سُروں کو کومل اور تیور میں تقسیم کریں تو مندرجہ ذیل سُر بنیں گے:

سا...... نی...... نی...... دھا...... دھا...... پا...... ما...... ما...... گا ...... گا...... رے...... رے...... سا

قائم تیور کومل تیور کومل قائم تیور کومل تیور کومل تیور کومل قائم

ان سات سُروں میں سے ''سا'' اور ''پا'' قائم سُر یں ہیں۔ ان کو نکال کے باقی پانچ سُروں کو تیور اور کومل میں تقسیم کر کے کل دس سُر نکلتے ہیں۔ یوں کل بارہ سُر ایک ہارمونیم کا حصہ ہوتے ہیں۔ ان بارہ

سُروں سے بہت سے ٹھاٹھ بنائے جاتے ہیں جو مختلف طرز کی کیفیات کا مرقع ہوتے ہیں۔ ان ٹھاٹھوں سے پھر مختلف راگ وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ ان ٹھاٹھوں میں چند مشہور ٹھاٹھ مندرجہ ذیل ہیں۔

کلیان ٹھاٹھ، بلاول ٹھاٹھ، کھماج ٹھاٹھ، کافی ٹھاٹھ، آساوری ٹھاٹھ، بھیروی ٹھاٹھ، بھیروں ٹھاٹھ، پوربی ٹھاٹھ، توڑی ٹھاٹھ، مارواٹھاٹھ اور کرناٹکی ٹھاٹھ

وہ راگ جو ہمارے مروجہ ٹھاٹھوں میں نہیں آتے اُن کا تعلق ''کرناٹکی ٹھاٹھ'' سے ہوتا ہے۔ راگ انہی ٹھاٹھوں میں سے کسی ایک ٹھاٹھ سے بنائے جاتے ہیں یا یوں کہیں کہ ٹھاٹھ راگ کی گرائمر ہے جو راگ کی دھن کو متعین کرنے میں مدد دیتی ہے۔ سُر نویسی یا Notation کا زیادہ تعلق ٹھاٹھ کے گھرانے میں داخل ہونا ہوتا ہے۔ راگ کی جمالیات اور فنی حدود ٹھاٹھ ہی متعین کرتا ہے۔ یہ راگ اصل میں گائیک کی روح کی آواز ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ راگوں کے اوقات کا بہت خیال رکھا جاتا ہے۔ راگ اور وقت کا تصور دنیا کی کسی موسیقی میں نہیں۔ یہ خالصتاً مشرقی موسیقی کا ورثہ ہے۔ اصل میں ایسا تصور ہندو مذہب کی عبادات سے جڑا ہوا تھا۔ موسیقی کا مزاج اُن کے اوقات عبادت کو متعین کرتا۔ دن کے وقت طبیعت خوشگوار ہوتی اور دل اُچھل کود پر مائل ہوتا اس لیے اونچے سُر پسند کیے جاتے۔ ایسے سُر ''اُترانگ'' سُر کہلائے جاتے ہیں۔ جونہی دن ڈھلنے لگتا تو نچلے سُروں میں گانا شروع ہو جاتا۔ اور ایک اداسی، افسوس، غم ناک کیفیات دل میں گھر کر لیتی اور رات کی تاریکی اور اداس فضا کو تیار کر دیتی۔ ایسے سُر ''پروانگ'' سُر کہلائے جاتے ہیں۔

سات سُروں کی پروانگ اور اُتروانگ میں تقسیم کچھ اس طرح بنے گی:

سا۔۔۔۔۔رے۔۔۔۔۔گا۔۔۔۔۔ما   پا۔۔۔۔۔دھا۔۔۔۔۔نی۔۔۔۔۔سا

(پروانگ سُر)   (اُتروانگ سُر)

اس ساری بحث کا مقصد یہ ہے کہ موسیقی کی گرائمر کو ایک نظر دیکھا جا سکے کہ یہ کس طرح کام کرتی ہے۔ اس کی ''شعریات'' یا ''لانگ'' کیا ہے؟ وہ کن اصول وضوابط کے تحت اپنا اظہار کرتی ہے۔ ہم دیکھ سکیں کہ وزن میں موجود آہنگ کیا موسیقی ہوتا ہے؟ وزن اور موسیقی کی شعریات مختلف اور ایک دوسرے سے استفادہ کی حد تک متاثر ہوتی ہیں۔

نثری نظم پر گفتگو کرتے ہوئے ہمیں وزن اور آہنگ کے لطیف فرق کو سامنے رکھنا ہوگا۔

نثری نظم نقادوں کے ہاں سب سے بڑا اعتراض اس صنف کا وزن میں نہ ہونا ہے۔ اُردو ناقدین ایک عرصے سے اعتراض اٹھاتے آرہے ہیں کہ شاعری اور نثر کا بنیادی فرق ہی وزن ہے لہٰذا اس صنف کا جواز ہی ختم ہو جاتا ہے۔ جب وزن جیسی اہم اور بنیادی چیز کی بنت کاری کے بغیر کسی صنف کی عمارت اٹھائی جائے تو قضیہ بے بنیاد ہو جاتا ہے۔۔۔۔۔ ایسے اعتراضات کرنے والے وزن اور اس سے اخذ شدہ آہنگ کی تشریح پرانے سانچوں سے کرتے آرہے ہیں۔ نثری نظم میں وزن کی نفی نے یقیناً عروض کے

خارجی مروّجہ نظام اور اس کے نتیجے میں فن پارے میں موجود آہنگ اور موسیقی کے تمام قدیم مباحث کا ابطال کیا ہے۔ شروع شروع میں آزاد نظم اور معرّیٰ نظم کے بارے میں بھی ناقدین کی آراء کسی موافقت پر مبنی نہیں تھی۔ علم العروض کی مستند اور معروف کتاب ''بحر الفصاحت'' کے مصنف ''مولوی نجم الغنی رام پوری '' نے ایک جگہ بلینک ورس کے حوالے سے لکھا ہے:

''یورپ میں بلینک ورس یعنی مقفی نظم کا بہ نسبت زیادہ رواج ہے۔...... تنبیہ: اس قسم کے تمام کلام، اصطلاح کی رو سے نثرِ مرجز میں داخل ہونے کے قابل ہیں۔ ان کا نظم مین داخل کرنا فن انشاء پردازی عربی، فارسی اور اُردو کے خلاف ہے۔ یہاں انگریزی کا قاعدہ چلانا گویا ایک مقرّرہ اصطلاحِ فن کے گلے پر چھری پھیرنا ہے۔''[۵]

بات یہ ہے کہ وزن (Metre) اور آہنگ (Rhym) کوئی ایک چیز نہیں اور نہ ہی یہ ایک دوسرے کے لیے لازم ملزوم یا ایک دوسرے کی بنیاد پر جنم لیتے ہیں۔ عموماً عروض کے مباحث میں وزن ، آہنگ اور موسیقی کو ایک ہی شے سمجھتے ہوئے ان میں مشترکہ صفت کو ''موزونیت'' کا نام دے دیا جاتا ہے۔ حالاں کہ تینوں الگ الگ اور قائم بالذات اشیاء ہیں۔ تینوں ایک دوسرے سے اثر انداز ضرور ہوتی ہیں مگر ایسا نہیں کہ تینوں ایک دوسرے کی تخلیق کا باعث ہیں۔ وزن صوت (آواز)، متحرک اور ساکن وقفوں کے تکرار کا نام ہے۔ ایک خاص التزام سے صوت کی متحرک کیفیت کو متحرک کی جگہ اور ساکن کو ساکن وقفے کی جگہ دہرانا وزن یا عروضی پیائش کہلاتا ہے۔ یہ وقفے کسی بھی قسم کے الفاظ پر مشتمل ہوتے ہیں۔ یا ہم کہہ سکتے ہیں کہ وزن کی پیائش کی بنیادی اکائی صرف الفاظ سے متعین ہوتی ہے۔ ہر لفظ چند حروف یا ایک حرف پر مشتمل ہوسکتا ہے۔ وزن کی عروضی پیائش کا دارومدار بھی حرف کی مختلف حالتوں کے بدلنے سے وقوع پذیر ہوتا ہے۔ اُردو، فارسی اور عربی کی حد تک وزن کی پیائش کا بنیادی پیانہ حرف اور اُس کی تکراری حالت ہی ہے۔ جسے اُوپر ساکن اور متحرک وقفوں سے دہرانے کے مماثل کہا گیا ہے۔

ہر لفظ میں دو طرح کے حروف ہوسکتے ہیں۔

- ایک حرف کا اپنی تشکیلی حالت میں کسی دوسرے حرف کے ساتھ مل کے صوت بنانا جیسے 'ت' کا 'ک' کے ساتھ مل کے '' تک '' کی صوت بن جانا۔ اسی طرح چل، ہر، را، مر، ڈر وہ حروف ہیں جو عروض کی زُبان میں ''پورا رکن'' کہلاتے ہیں۔
- ایک حرف کسی لفظ کی ترکیبی حالت میں کسی دوسرے حرف سے ملے بغیر اپنی الگ صوت پیدا کرے جیسے لفظ '' آواز'' میں 'ز'...... ''دوات'' میں 'د' اور 'ت'...... ایسے حروف چوں کہ الفاظ کے اندر اپنا وجود اکیلا بھی رکھتے ہیں...... عروض کی زُبان میں '' آدھا رُکن'' کہلاتے ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے ایک مضمون ''شعری آہنگ میں نئی فکر اور تنوع کی ضرورت'' میں ''عروضی رکن'' کو سالمہ کہا ہے۔ پورا رکن ''طویل سالمہ'' اور آدھا رکن ''مختصر سالمہ'' کہا ہے۔ اُردو (فارسی

اور عربی) زبان کے عروض کی بنیاد انھیں آدھے اور پورے ارکان کی تکرار کی داستان ہے جو کبھی متحرک اور کبھی ساکن حالتوں میں آشکارا ہوتی ہے۔ علم العروض میں آدھے اور پورے رکن کی زیادہ وضاحت کے لیے مندرجہ ذیل گراف دیکھئے:

ب خیاباں خیاباں اِرم دیکھتے ہیں (غالب)
(فعولن، فعولن، فعولن، فعولن)

ف، ع+و، ل+ن......ف، ع+و، ل+ن، ......ف، ع+و، ل+ن، ......ف، ع+و، ل+ن

اس مصرعے کو گرافک سطح پر اِس طرح دکھایا جا سکتا ہے۔

-// -// -// -// -//

(یہاں پر۔ آدھے رکن اور / پورے رکن کو ظاہر کر رہا ہے)

عروض کی بنیادی تقطیع کرنے والے ارکان کی حروف میں تقسیم اور اُن کا کچھ گرافک امیج یوں ہوگا:

مفاعیلن (م، ف+ا، ع+ے، ل+ن) -///
مستفعلن (م+س، ت+ف، ع، ل+ن) //-/
فاعلاتن (ف+ا، ع، ل+ا، ت+ن) /-///
فعلات (ف+ع، ل+ا، ت) -//
مفعولن (م+ف، ع+و، ل+ن) ///
مفعول (م+ف، ع+و، ل) -//

یہاں بڑی آسانی سے پہچانا جا سکتا ہے کہ بحر کی تبدیلی آدھے رکن اور پورے رکن (طویل سالمے) کی تکراری تبدیلیوں سے ہی جنم لیتی ہے۔ طویل اور مختصر سالمے ایک خاص قسم کا بہاؤ ترتیب دیتے ہیں جس سے صوتی اُتار چڑھاؤ پیدا ہوتا ہے جسے ''وزن'' کا نام دیا جاتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے وزن کی تشکیلی حالتوں کا ذکر کرتے ہوئے دو اقسام کا ذکر کیا ہے:

- مقداری حالت (Quantitave)
- ماہیتی حالت (Qualitative)

انھوں نے لکھا ہے کہ:

''ہمارے عروض میں الفاظ کا وزن مقداری اصول کے تحت طے کیا جاتا ہے اور انگریزی فرانسیسی وغیرہ میں تقریباً ہمیشہ ماہیتی اُصول کے تحت...... چناں انگریزی اور فرانسیسی عروض میں اَن گنت آوازیں زائد الوزن آتی ہیں اور مصرع ان آوازوں کے باوجود موزوں قرار دیا جاتا ہے۔'' [۶]

اُردو کے اوزان کا قاعدہ مقداری اصول کا پابند ہے۔ ایک حرف پورے رکن کے طور پر صوتی

اثبات دے رہا ہے یا آدھے رکن کے طور پر...... وزن میں اُن کا اثبات صرف ان دو حالتوں میں ہی کیا جائے گا۔ پورا رکن تو دور کی بات آدھا رکن (مختصر سالمہ) بھی زائد یا غیر ضروری نہیں رکھا جا سکتا۔ یہ طویل اور مختصر سالمے کس کیفیت کا اظہار کرتے ہیں؟ ان کی صوتی کیفیت کیسی ہے۔ باریک یا بھاری۔ حلق سے ہے یا ناک سے؟ ارکان میں موجود لفظوں میں جذبات کی کیفیت کس نوعیت کی ہے کیا وزن اس کی شدت کا ادراک کرنے یا ان کو نمایاں کرنے کا کوئی اہتمام رکھتا ہے؟ ان سب کا جواب مقداری پیمانوں سے نہیں دیا جا سکتا۔ مثلاً خیاباں'' میں باں'پورے رکن یا طویل سالمہ ہے مگر یہ دو کی بجائے تین حروف سے تشکیل پا رہا ہے۔ اس سالمے میں نون غنہ کی آواز کو شمار نہیں جا رہا۔ گویا عروض کی زبان میں یہ ''با'' ہے۔ حالاں کہ کیفیتی سطح پر نون غنہ کی آواز بہت اثر انداز ہے۔

اردو کے بنیادی حروفِ تہجی (Syllabus) میں سے ''ا، و، ے، ی'' کے علاوہ باقی تمام حروف اگر پورے رکن کے دوسرے حرف کے طور پہ آئیں تو ان کی آواز متحرک یا رواں ہونے کی بجائے دب کے آئے گی۔ مثلاً جب، کج، رس، چل، رُک وغیرہ ان میں دوسرے حرف پر لفظ رواں ہونے کی بجائے جامد ہو جاتا ہے۔ جب کہ ا، و، ے، ی سے پورے رکن (طویل سالمے) میں روانی اور متحرک صوت شامل ہوتی ہے۔ جیسے: لا، اے، ہُو، وی وغیرہ......

ایک جملے میں موجود لفظوں کا تشکیلی جائزہ لیا جائے تو بہ خوبی اندازہ ہوگا کہ اگر لفظ میں روانی کا تاثر پیدا ہو رہا ہے تو وہ ا، و، ی، ے کی وجہ سے ہے۔ انگریزی واولز لفظ کی حالت پر بہت اثر انداز ہوتے ہیں اسی طرح صوتی سطح پر ان حرف کا بہت عمل دخل ہے۔ لفظ کے ''سُر'' کا سارا دارومدار انھی حروف پر ہوتا ہے۔ مثلاً غالب کا یہ مصرعہ دیکھئے:

دل رُک رُک کر بند ہو گیا ہے غالبؔ

اس مصرعے میں پہلے پانچ الفاظ اپنے آخری حرف کی غیر متحرک خصوصیت کے باعث رکے ہوئے ہیں اور اٹک کر ادا ہونے کے باعث صوتی سطح پر جملے کو ٹھہر کر اگلے لفظ تک منتقل کرتے ہیں۔ جونہی اگلے چار لفظوں میں ا، و، ی، ے کا التزام ہوا ان میں صوتی سطح پر محض تکرار نہ رہی بلکہ اُن میں ایک سُر کی سی کیفیت آ گئی۔ لفظ کا سُر اصل میں انھی بنیادی حروف کی تہہ دار تقسیم اور مناسب درجہ بندی سے تشکیل پاتا ہے۔ غا......اور......لب...... میں غا میں روانی اور بہاؤ ہے جبکہ لب، ب کی وجہ سے ہونٹوں کو سکیڑ کر ادا ہوتا ہے جس سے پورا لفظ جامد ہو جاتا ہے۔ ''دور'' اور ''بعض'' میں دور میں کیوں زیادہ تاثیر ہے؟ جبکہ بعض میں کیوں رکار کا احساس ہے؟ دونوں لفظ عروضی سطح پر برابر ہیں۔ اس کا فیصلہ اگر عروض سے ماورا مباحث میں ہونا ہے تو عروض کی سکہ بند پابندی کس لیے......؟

موسیقی کی سطح پر ان میں مصرعوں کو جنھیں ہم باوزن مصرعے کہتے ہیں، کو گاتے ہوئے گائیک حضرات کو شدید مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ دل اور دکھ کو سُر میں ادا کرتے ہوئے ''دِیئیل اور دووو کھ

''کہہ کے گزارہ کرنا پڑتا ہے تا کہ ان کے جامد پن کو توڑ کو ان میں روانی سی دوڑ جائے۔اس سلسلے میں نصرت فتح علی خان کی گائی ہوئی فیض احمد فیض کی مشہور غزل کا صوتی جائزہ بہت مناسب ہوگا:

تیری اُمید ، ترا انتظار جب سے ہے
نہ شب کو دن سے شکایت ، نہ دن کو شب سے ہے

اس مطلع کو صوت کی مقداری اور ماہیتی حوالوں سے جانچئے (اس کا تجزیہ کرتے ہوئے گائی ہوئی غزل کو سامنے رکھیے)۔ پہلے مصرعے کے قافیے ''جب'' کے دوسرے حرف ''ب'' پر ہونٹ بند ہونے کی وجہ سے بہاؤ مین ایک رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔گاتے ہوئے بھی اس مجبوری کو سامنے رکھا گیا ہے۔یہاں لفظ ''انتظار'' کو گاتے ہوئے بھی ''ان ن ن ن ن ن ن'' سے صوتی آہنگ کو پورا کیا گیا ہے۔دوسرے مصرعے میں قافیہ ''شب'' کو گاتے ہوئے ''ب'' کی صوتی حالت (جو کہ لفظی سطح پر غیر متحرک ہے) کو طویل کیا گیا ہے۔یعنی شب ''شب بہ'' سے ادا ہو رہا ہے۔

گویا موسیقی کی سطح یہ مصرع ناموزوں ہے جسے مختلف طریقوں سے پورا کیا جا رہا ہے۔حالاں کہ مقداری حالت یا وزن میں،اس میں کوئی کمی نہیں۔فاروقی صاحب نے لفظ کی مقداری اور ماہیتی پیائش ڈالتے ہوئے بتایا ہے:

''خالص میکانکی نقطۂ نظر سے الفاظ کے اوزان دو طرح کے ہو سکتے ہیں:ایک تو ماہیتی(Qualitative)اور دوسرا مقداری(Qunatitaive)ماہیتی وزن کی اساس بیشتر طرزِ ادا پر ہوتی ہے۔یعنی اس بات پر کہ لفظ کیسے بولا گیا۔اس کے بنیادی مصوتوں پر بولنے والے نے کس قدر زور ڈالا ہے۔مقداری(Qunatitative) وزن کا انحصار مصوتوں کی طوالت یا اختصار پر ہوتا ہے۔ماہیتی وزن میں مرکزی یا بنیادی مصوتے یا حرکت کی آواز دوسرے مصوتے یا مصوتوں یا حرکات اور تمام مصمتوں کی آوازوں کو دبا لیتی ہے۔لہٰذا وہ وزن مین بالکل نہیں آتے۔مقداری عروض میں ہر حرف کی آواز اپنی قدر و قیمت رکھتی ہے۔کیوں کہ مقداری وزن کا ہر اولین اصول یہ ہے کہ کوئی آواز صامت ہوتی ہی نہیں۔یا تو وہ خود متحرک ہو گی یا اُس پر کسی متحرک آواز کا اثر ہوگا۔لہٰذا مقداری وزن کی رُو سے ہر آواز کا وزن شمار میں آنا ضروری ہے۔'' ے

اُردو اوزان (یہ اصولِ اوزان جن جن زُبانوں میں مستعمل ہیں) کا ایک بڑا مسئلہ ہے کہ وہ مقداری حوالوں سے بھی اپنے اندر بہت سی گنجائیشوں کا تقاضا کرتے نظر آتے ہیں۔مثلاً بحر۔۔۔۔کے بنیادی رکن فاعلاتن کو ایک شعر کے پہلے مصرعے میں پہلے رکن کے طور پر فعلاتن' مین تبدیل کر سکتے ہیں۔مقداری حوالے سے ایسی تنظیم سازی کیوں مستعمل ہے۔اس کا جواب آہنگ کی سطح پر دینا مقداری اصولوں کی خلاف ورزی ہے۔جو کسی بھی منطق کی زبان میں مطمئن نہیں کرتا۔

دلِ نادان تجھے ہوا کیا ہے!
آخر اس درد کی دوا کیا ہے!

غالبؔ کے اس شعر میں پہلا مصرعہ فعلاتن، مفاعلن فعلن میں ہے جب کہ دوسرا مصرعہ فاعلاتن مفاعلن فعلن ہے۔

اے دل! تُو بھی خموش ہو جا
آغوش میں غم کو لے کے سو جا

مندرجہ بالا اقبال کی نظم ''ایک شام'' کے آخری شعر میں پہلا مصرعہ مفعولن فاعلن فعولن ہے جب کہ دوسرا مصرعہ مفعولن مفاعلن فعولن ہے۔ اُردو اوزان میں مختلف حالتوں میں گنجائش کی ایک فہرست ملاحظہ کیجئے:

- مصرعے کے آخر میں ی، ے کے زائد الوزن آنے کی گنجائش یا چھوٹ ہے جیسے:
- فعلن بروزن فعِلن استعمال کیا جاسکتا ہے۔ جیسے:
- بحر کا ایک رکن اپنی صوری تشکیل میں دو یا تین یا چار لفظوں میں بھی منقسم ہو سکتا ہے۔ جیسے مفاعیلن ''میں جب تک ہوں'' میں منقسم ہے۔ اسی طرح کہیں بحر کا ایک رکن لفظوں کے آخری اور پہلے حصوں پر بھی مشتمل ہو سکتا ہے جیسے: فعولن کی تقسیم ان لفظوں میں دیکھئے: ''صو......ری تشکی......ل''۔ فعولن کی تقطیع کرتے ہوئے ''صوری تشکیل'' دو لفظوں کو میں سے پہلے لفظ کا آخری حصہ ''ری'' اور دوسرے لفظ کا ''تشکی'' میں تقسیم ہو کے اپنے مقداری تقاضوں کو پورا کر رہا ہے۔ ایسے میں اسے معنیاتی سطح پر لفظوں کے تشکیلی حالت اور پھر اُن کے منقسم حالت میں فرق بالکل نہیں کرنا آتا۔ آزاد نظم میں ایک رکن کی لفظوں میں تقسیم دو دو یا تین تین مصرعوں تک پہنچ جاتی ہے:

خیالوں میں ترے دن رات
......میں تھا!!
میں......!
نہیں؟
پھر کون تھا؟

مذکورہ مصرعوں میں بحرِ ہزج کا ایک رکن ''مفاعیلن''......''ت......میں تھا......میں'' تین لائنوں میں منقسم ہے۔ ایسی صورت میں معنیاتی اور وزن کا مقداری بُعد پیدا ہو جاتا ہے۔ وزن کا پیمانہ اور طرح ادائیگی چاہتا ہے مگر معنیاتی سطح پر آپ کسی اور طرح پڑھتے ہیں۔ بحر میں ارکان کی پابندی کسی اور جگہ رُکنے، ٹھہرنے اور آگے روانی کا مطالبہ کرتی ہے۔ جب کہ معنیاتی سطح پر وہاں رکنا یا رواں ادائیگی مناسب نہیں ہوتی۔

بحر کے ارکان کی مقداری پابندی کا خیال کرتے ہوئے ایک ہی قسم کی صوتی تشکیل لازمی اَمر ہے۔ مثلاً علامہ اقبال کا ''ملاّ زادہ ضیغم لولابی کی کشمیری بیاض'' سے ان اشعار کی مقداری پیائش ہر مصرعے کے اندر ایک سی ہونی چاہیے:

دگرگوں جہاں اُن کے زورِ عمل سے
بڑے معرکے زندہ قوموں نے مارے

منجّم کی تقویمِ فردا ہے باطل
گِرے آسماں سے پرانے ستارے

ضمیرِ جہاں اس قدر آتشیں ہے
کہ دریا کی موجوں سے ٹوٹے ستارے

زمین کو فراغت نہین زلزلوں سے
نمایاں ہیں فطرت کے باریک اشارے

ہمالہ کے چشمے اُبلتے ہیں کب تک
خضر سوچتا ہے وُلر کے کنارے!

دھمادھم، دھما دھم، دھمادھم، دھمادھم............ یعنی کسی مشین یا کھڈّی سے اُٹھنے والی آواز کی تکرار...... مگر اِن اشعار کو ہر طرح کی بحر کی مقداری پابندیوں کے باوجود مختلف انداز سے پڑھا جاتا ہے۔ ارکان کی صوتی یا مقداری تقسیم میں بٹے ہوئے لفظ معنیاتی سطح پر مکمل ادا تو کئے جا رہے ہیں مگر مقداری سطح پر وہ تقسیم در تقسیم ہیں۔ دوسرے شعر میں ''تقویمِ فردا'' اکٹھے ہیں مگر ارکان کی مقداری تقسیم میں دو حصوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ آسماں کو آ ...... سماں بڑھنے سے شعر کے معنیاتی ہدف (Themetic Content) کو شدید دھچکا لگتا ہے۔ مذکورہ اشعار میں ''زندہ قوموں، جہاں اس، آتشیں ہے، زلزلوں ہے، باریک اشارے، خضر سوچتا ہے'' وغیرہ لفظوں کو توڑ کے ادا ہوں گے تو بحر کی تقطیع ممکن ہو گی۔ اس طرح ایک کھڈّی کے چلنے کا آہنگ تو حاصل ہو رہا ہے مگر شعر کی جذباتی (Emotional) اور فکری (Intellectual) تشفّی ممکن نہیں۔

جب نظم (شاعری) کہا جاتا ہے تو اُس کے تمام تر لوازمات کا ذہن میں ہونا چاہیے۔ ایسا نہیں کہ ردیف قافیہ نکالا تو باقی پابند نظم کی تمام خوبیاں اور لازمی اجزا پارہ پارہ ہو گئے۔ اسی طرح آزاد نظم سے وزن

یا آہنگ پر نثری ترتیب کو ترجیح دینے سے فاروقی صاحب کی طرح شاعرانہ باتیں بھی نظم کا درجہ نہیں بن جانی چاہیے۔ڈاکٹر سید عبداللہ کا ایک اقتباس دیکھیے:

''شعری فارم نثر کی فارم سے بے شک مختلف ہے مگر یہ صحیح نہیں کہ شعری فارم اور نثری فارم میں اتنا بُعد ہے کہ دونوں ایک دوسرے کے قریب آ ہی نہیں سکتے۔ہم دیکھتے ہیں کہ ہم جس چیز کو نثر سمجھ رہے ہوتے ہیں بسا اوقات شعر اس کے اندر بول رہا ہوتا ہے۔میں نثر مرجز اور نثر مقفیٰ کی بات نہیں کر رہا۔میں اس نثر کی بات کر رہا ہوں جس میں وزن اور قافیہ تک موجود نہیں ہوتے۔پھر پڑھتے وقت کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شعر بول رہا ہے،خیال کے پیچ در پیچ سلسلے،قیدوں سے آزاد رہ کر بھی جب اپنے اظہار کے لیے کوئی سانچا تلاش کرتے ہیں تو ان میں یقیناً ہیئت نمودار ہو جاتی ہے۔یہ اور بات ہے کہ ہم اس سے مانوس نہ ہوں اسی لیے انتہا پسندی کا ایک مسلک یہ بھی کہتا ہے کہ شعر احساس کا ایک خاص رویّہ ہے۔اس کے لیے کسی معین قطعی سانچے کی ضرورت نہیں۔'' ۸

حوالہ جات

۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی:''نثری نظم یا نثر میں شاعری''،مقالہ در''تنقیدی افکار''،قومی کونسل برائے اُردو،دہلی،۲۰۰۴ء،ص۱۵۵-۱۵۴

۲۔ وزیر آغا،ڈاکٹر:دائرے اور لکیریں،مکتبہ فکر و خیال،۱۹۸۶ء،ص۱۵۵

۳۔ انجم سلیمی،ایک قدیم خیال کی نگرانی میں،ہم خیال فاؤنڈیشن،فیصل آباد،۱۹۹۹ء،ص۶۷

۴۔ Terry Eagleton:How to read a poem,blachwell publishing, USA,2007,page 25

۵۔ بحر الفصاحت،مجلسِ ترقی ادب لاہور،۱۹۹۹،ص:۲۱۱

۶۔ عوض،آہنگ اور بیان،قومی کونسل برائے فروغِ اُردو،نئی دہلی،۲۰۰۴،ص:۹

۷۔ ایضاً ص:۹

۸۔ نئی شاعری۔ایک تنقیدی مطالعہ،مرتبہ:افتخار جالب،۱۹۶۶،ص۱۲۳

سریندر پرکاش کے افسانے

شمس الرحمٰن فاروقی

اتنی سی بات تھی جسے افسانہ کر دیا

اس مصرع کو دو طرح پڑھا جاسکتا ہے۔ایک تو اس معنی میں کہ ''بس اتنی سی بات تھی جسے بڑھا چڑھا کر افسانہ بنا ڈالا'' اور ایک انبساط و استعجاب کے لہجے میں کہ ''صرف اتنی سی بات کو اس طرح کہا کہ افسانہ بن گئی'' پہلا رویہ نئے افسانے کے بہت سے قاریوں کا ہے، اور دوسرا نئے افسانہ نگار کا۔ اگر چہ آج کل نئے پرانے کی بحث شعر کے میدان میں زیادہ ہو رہی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ نئے افسانے کا ناتیار قاری خود کو اس دنیا میں مبہوت اور چکراتا ہوا دیکھتا ہے، اور شعر کا قاری اس کیفیت سے اگر چہ دو چار ہوتا ہے، لیکن اس شدت سے نہیں۔ کچھ دن ہوئے ''صاف'' اور ''سلیس'' افسانے کے ایک نقاد نے ایک نئے افسانے کے بارے میں لکھا تھا کہ اگر اس کا سربہ مہر حل ایڈیٹر رسالہ ہذا کے دفتر میں محفوظ ہوتا اور قارئین حسب توفیق افسانے کے حل بھیجتے اور انہیں مقررہ تاریخ پر سرکاری حل سے ملایا جاتا اور نتیجے کا اعلان کیا جاتا تو بہت خوب ہوتا۔ مجھے اس بات سے بحث نہیں کہ وہ افسانہ اچھا تھا یا بُرا، بنیادی نقطہ یہ ہے کہ نقاد کو ایسی تجویز پیش کرنے کی ضرورت ہوئی۔ یہ ضرورت اس ذہنی کیفیت کی نشان دہی کرتی ہے کہ جس کا میں نے اُوپر ذکر کیا ہے۔ نئے افسانے کے مقابلے میں نئی شاعری پر اس وقت جو مفصل بحث ہو رہی ہے اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ ہمارے یہاں نئے افسانہ کے اچھے نمائندے، اچھے نئے شاعروں کے مقابلے میں بہت کم ہیں۔

نیا افسانہ نئی شاعری کے مقابلے میں زیادہ حیران کن ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تنقید کرتے وقت ہم اکثر و بیشتر یہ بات نظر انداز کر دیتے ہیں کہ ادب حکیمانہ یا سائنسی تعمق اور موشگافی کا نام نہیں ہے، بلکہ

انسانی تجربات کو الفاظ کا لباس پہنانے کا نام ہے۔ پھر بھی، ادب کی مقصدیت اور سماجی اور فلسفیانہ معنویت کے نظریوں کے قائل ہونے کے باوجود، شعر پڑھتے اور شعر پسند کرتے وقت اکثر لوگ اس خارجی نظریے کو غیر شعوری طور پر ترک کر دیتے ہیں۔ مثلاً

مرگ مجنوں پہ عقل گُم ہے میر　　کیا دیوانے نے موت پائی ہے

(میر)

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق　　ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

(غالب)

میں ہوں صدف تو تیرے ہاتھ میرے گہر کی آبرو　　میں ہوں خزف تو تُو مجھے گوہرِ شاہ وار کر

(اقبال)

دُور دروازہ کھلا کوئی کوئی بند ہُوا　　دور اترا کسی تالے میں خنجر

(فیض)

یہ اشعار بہترین شاعری کا نمونہ ہیں، لیکن ان میں کوئی غیر معمولی کیا، معمولی فلسفیانہ یا حکیمانہ مظروف نہیں ہے۔ فلسفیانہ یا حکیمانہ تو جانے دیجئے، ان شعروں میں بات ہی کیا کہی گئی ہے؟

میر: اے میر مجنوں کی موت پر عقل گُم ہے، دیوانے نے کیا موت پائی ہے!

ہم سوال کر سکتے ہیں کہ بات کیا ہُوئی؟ لیکن پھر بھی شعر اِنتہائی خوبصورت اور شدید تاثر کا حامل ہے۔ یہی حال اور اشعار کا بھی ہے۔ لہٰذا حقیقت یہ ہے کہ شعر میں کوئی اس قسم کا مغز نہیں ہوتا جسے مجرد فلسفیانہ یا عقلی حیثیت سے کسی بہت بڑی قیمت کا حامل کہا جائے۔ عام طور پر شعر میں کہی ہوئی بات، شعر سے الگ کر لی جائے تو کم حقیقت معلوم ہونے لگتی ہے۔

یہی حال افسانے کا بھی ہے۔ شعر اور افسانہ دونوں زبان کے خلاقانہ اور صنعت گرانہ استعمال کا نام ہیں۔ لیکن جس حقیقت کو ہم شعر پڑھتے وقت غیر شعوری طور پر نظر انداز کر دیتے ہیں، وہی ہمیں افسانے میں بار بار کھٹکتی ہے۔ پریم چند کے افسانوں کا موضوع یا مظروف کسان کی بدحالی یا نچلے متوسط طبقے کی ستم کشی ہے۔ منٹو کے افسانوں کا مظروف جنس ہے۔ عصمت کے افسانوں کا مظروف متوسط طبقے کی لڑکیوں کی کچلی ہوئی جنسیت ہے۔ سریندر پرکاش کے افسانوں کا موضوع یا مظروف کیا ہے؟ یہ سوال ہمارے سامنے پہاڑ کی طرح کھڑا ہو جاتا ہے۔ ہم افسانے کو کوئی برتن سمجھتے ہیں اور اس کی کہانی یا واقعہ کو کوئی مظروف، جسے برتن میں رکھ دیا گیا ہے۔ لیکن اگر شعر کا کوئی مظروف نہیں ہوتا تو افسانے کا کیا کیوں ہو؟ جب آپ شعر میں کہی ہُوئی بات کو شعر سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو وہ کوہ قاف کے طلائی زیورات کی طرح مٹی معلوم ہونے لگتا ہے تو افسانے کے ساتھ یہی عمل کیوں نہ رونما ہو؟ حقیقت یہ ہے کہ یہ عمل رونما ہوتا ہے، لیکن ہم نظریاتی ضدی پن کی وجہ سے کوہ قاف کے سونے کو

بھی اصلی سونا سمجھنے پر مصر رہتے ہیں۔

اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ شاعر یا افسانہ نگار کچھ کہنا نہیں چاہتا، یا اس کے پاس کہنے کو کچھ نہیں ہے۔ اس کا مطلب صرف یہ نہیں ہے کہ شاعر یا افسانہ نگار اپنی بات کو محدود یا مدلل یا منطقی نہ رکھ کر اسے نسبتاً کم محدود، کم مدلل لیکن زیادہ وجدانی، کم منطقی لیکن زیادہ مابعد الطبیعاتی رکھنا چاہتا ہے۔ سریندر پرکاش کے پاس بھی کہنے کو اسی طرح کی باتیں ہیں جیسی عصمت منٹو کرشن چندر یا پریم چند کے پاس تھیں۔ ہر افسانہ نگار اپنے تجربات ہی سے آغاز کرتا ہے، اور ہر انسان کے تجربات میں کم سے کم اس قدر مماثلت تو ہوتی ہی ہے جتنی دو انسانوں میں ہوتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ سریندر پرکاش اپنے تجربات کے اصلی خام مال سے نزدیک تر رہنے کی کوشش کرتے ہیں، تا کہ تجربہ اپنی پوری بھیانک عریانی اور مہیب حسن اور سحر انگیز تازگی کے ساتھ سامنے آ سکے۔

دوسری بات یہ ہے کہ سریندر پرکاش کا افسانہ اپنے پیش روؤں کی نفی نہیں کرتا، اور نہ پرانی روایت کی اصلیت سے انکار کرتا ہے۔ تجربہ کو محدود، مدلل اور منطقی کر کے بھی بہت اچھا افسانہ بن سکتا ہے۔ لیکن بنیادی حقیقت یہ ہے کہ پریم چند کے افسانوں کی قدر و قیمت اس وجہ سے نہیں ہے کہ ان میں نچلے طبقے کی زبوں حالی اور کم نصیبی کا ذکر ہے۔ بلکہ اس وجہ سے کہ پریم چند نے اپنے تجربات کو دوسروں کی بہ نسبت زیادہ ہنر مندی اور شدید تر خلاقانہ قوت کے ساتھ دوبارہ خلق کیا۔ ورنہ غریبوں کی ہمدردی میں سینکڑوں اور لوگوں نے بھی افسانے لکھے ہیں۔ اور غریبوں کی ہمدردی کوئی ایسا گہرا موضوع نہیں ہے جو فی نفسہٖ کسی ادب پارے کو وقعت و عظمت بخش دے۔

سریندر پرکاش اور پریم چند کے درمیان دو طرح کے فاصلے ہیں۔ ایک تو ذہنی فاصلہ، اور دوسرا تکنیکی، ذہنی فاصلہ اس قدر تحیر و استعجاب کا سبب نہیں بن سکتا جس قدر تکنیکی فاصلہ اکثر بن جاتا ہے۔ میر اور غالب کے ذہن ایک دوسرے سے خاصے دُور ہیں، لیکن تکنیکی مماثلت کی وجہ سے میر اور غالب بادی النظر میں ایک دوسرے سے بہت زیادہ متغائر نہیں نظر آتے۔ جب فن پارہ خلق کرنے یا اس کو بنانے کا ڈھنگ بھی مختلف ہو اور ذہن بھی، تو ایک عجیب و غریب نفسیاتی فصل کا احساس ہوتا ہے اور بہت سے قاری اس فصل کی خلیج کو آسانی سے نہیں پاٹ پاتے۔ لوکاچ جیسے ماہر نقاد نے ایک بار اسپنڈر سے دوران گفتگو کہا کہ ممکن ہے کہ جوائس، پردست، کافکا وغیرہ بہت بڑے ناول نگار ہوں لیکن میں انہیں خوشی سے نہیں پڑھ پاتا۔ سینٹ آگسٹائن نے بڑی اچھی بات کہی تھی! ''میں اعتقاد رکھتا ہوں، تا کہ سمجھ سکوں''۔ نکتہ یہ ہے کہ اعتقاد یا یقین اولین شرط ہے، فہم یا ابلاغ کی سطح اسی وقت بلند ہوتی ہے جب یہ یقین ہو کہ کچھ ہے جو فہم کے قابل ہے اور جس کی ترسیل کیلئے افسانہ نگار نے کچھ جتن کئے ہیں۔ لوکاچ اسی مثبت یقین کی کمی کا مارا ہوا ہونے کیوجہ سے جوائس کو سمجھنے کی اولین منزل تک نہیں پہنچ پایا۔ اگر آپ نئے افسانے کو پہلے ہی سے گردن زدنی فرض کئے ہُوئے ہیں تو آپ کی قلبِ ماہیئت میری تحریروں کے وسیلہ سے شاید ہی ہو سکے گی۔ لیکن اگر آپ ان افسانوں کو یہ سمجھ کر پڑھیں گے کہ ان کی تخلیق کرنے والے کا ذہن اور تکنیک دونوں اپنے پیش روؤں سے مختلف ہیں تو ان کی صنعت گری آپ پر کھل جائے گی۔

سریندر پرکاش کی تکنیک پریم چند یا عصمت یا بیدی سے کس طرح مختلف ہے؟ سب سے پہلا فرق تو وہی ہے جو تمام منطقی اور وجدانی ادب کا مابہ الامتیاز ہے: ان افسانوں میں کہانی آگے نہیں بڑھتی، بلکہ نمو کرتی ہے۔ یعنی یہ افسانے تعمیر کئے ہوئے نہیں ہیں، بلکہ کسی پودے کی طرح بالیدہ ہیں۔ ان میں غالب کے مصرعے کی طرح لباس نظم میں بالیدن مضمون حالی ہے کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں یہ افسانے زمان میں نہیں بڑھتے پھلتے بلکہ مکان میں بڑھتے پھیلتے ہیں۔ ان کے واقعات میں زمانی تسلسل اور نقطۂ آغاز و اختتام نہیں ہے۔ یہ کوئی بنا بنایا قصہ نہیں کہتے، بلکہ ان کے قصے کی حرکت گھڑی کے پنڈولم کی طرح آگے اور پیچھے دونوں طرف اس قدر برابر مقدار میں ہے کہ یہ ٹھہرے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ یہ افسانے محض بے پلاٹ کے نہیں ہیں، اگر پلاٹ نہ ہو، لیکن کردار زمان میں حرکت کرتا رہے تو بھی افسانے کو ایک داخلی ربط میسر ہو جاتا ہے۔ ان کہانیوں کے کردار بھی کسی نقطۂ وقت پر ٹھہرے ہوئے اور اس میں گرفتار ہیں۔ اگر وہ حرکت بھی کرتے ہیں تو اپنے اپنے ذہنوں کی خلاؤں میں۔ اس طرح کی کہانیوں میں ایک انوکھی بے بدنی (Bodylessness) پائی جاتی ہے جو بیک وقت مضطرب بھی کرتی ہے اور متحیر بھی...... ممکن ہے۔ کہ یہ تمام افسانے بحثیت مجموعی عہد حاضر کے پرچھائیں نما انسان کی تمثیل ہوں۔ یا ممکن ہے کہ ان کے کرداروں کا پرچھائیں پن ذہن انسان کی گہرائیوں میں باہم نبرد آزما ان گنت جبلتوں، نیم شعوری اور تحت الشعوری آگاہیوں اور پیچیدگیوں کو احاطہ کرنے کا ایک ذریعہ ہو۔ بہرصورت ان کہانیوں میں ایک تقریباً ناقابلِ برداشت خلا نظر آتا ہے۔ اس خلاء میں پلاٹ کے جزیرے نہ ڈھونڈیئے، بلکہ سایہ نما ستاروں کے جھرمٹوں کی طرح کرداروں کو نیم تاریکی میں ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے دیکھیے تو ان کہانیوں کی معنویت نظر آئیگی۔ بے بدنی اور سایہ آسا حرکت کی اس فضا کو ان تمثیلوں کے ذریعے بھی سمجھا جاسکتا ہے جو ان افسانوں میں استعمال ہوئی ہیں۔ یہ تمثیلیں اساطیری، ذاتی یا مذہبی نہیں ہیں، بلکہ خواب کی دنیا سے مستعار لی گئی ہیں۔ خواب میں لاتعداد صورتیں بنتی بگڑتی رہتی ہیں اور ان گنت مادی اشیاء ہر طرح کے غیر متوقع روپ دھارتی رہتی ہیں لیکن خواب دیکھنے والے کو حیرت نہیں ہوتی (خوف شاید محسوس ہوتا ہو)۔ یہ تمام شکلیں اپنی لاشعوری یا تحت الشعوری اصل بھی رکھتی ہیں۔ DreamSymbolism کا بنیادی عنصر اس کی واقعیت ہے جو انتہائی غیر واقعی شکلوں میں نمودار ہوتی ہیں۔ ہم خواب میں گھڑیوں کو گانا گاتے، درختوں کو چلتے پھرتے، کرسی میز کو رقص کرتے دیکھتے ہیں اور خود کو اس حیرت کدہ میں اجنبی پاتے ہوئے بھی ان کی واقفیت پر شبہ نہیں کرتے۔ سریندر پرکاش نے خواب کی تمثیلوں کو صرف مشینی طور پر نہیں اپنایا ہے۔ بلکہ انہوں نے ان افسانوں کے ذریعے شعور و احساس کی اس نیم بیدار منزل کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے جہاں تجربہ سُپرا یگو کے قیود و بند میں محبوس نہیں ہوتا، بلکہ آزاد تلازمۂ خیال کے سہارے نت نئی شکلیں بناتا ہے۔

سریندر پرکاش: اساطیر، علامت اور اسراریت کا داستان گو

ڈاکٹر اسلم جمشید پوری

بلاشبہ بیسویں صدی اردو افسانے کے لحاظ سے کافی اہمیت کی حامل ہے اور جب اس کے گزر جانے کے بعد ہم افسانے پر ایک نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں افسانے کے ابتدائی خدو خال، رومان پسندی، حقیقت پسندی، ترقی پسندی، جدیدیت اور آخر میں مابعد جدیدیت جیسے اہم موڑ نظر آتے ہیں۔ اردو افسانہ اپنے صد سالہ نشیب و فراز سے گذرتے ہوئے نئی سمتوں کی جانب گامزن ہے۔ ان کے اس سفر میں چند ایسے افسانہ نگار بھی ہیں جن کی حیثیت اس سفر میں سنگ میل کی ہے، جنہیں ہم اردو افسانے کا موڑ بھی کہہ سکتے ہیں۔ ایسے افسانہ نگاروں میں آزادی کے بعد سریندر پرکاش کا نام اہم ہے۔ سریندر پرکاش کا نام آتے ہی ایک پورے رجحان کا منظر نامہ شدت کے ساتھ ذہن میں آجاتا ہے جسے جدیدیت کے نام سے موسوم کیا گیا۔

جدیدیت کے مثبت رویے جن چند افسانہ نگاروں کی تخلیق کے طفیل نہ صرف زندہ رہے بلکہ پسندیدگی کی نظر سے دیکھے گئے، ان میں سریندر پرکاش کو کسی طور پر چھوڑا نہیں جاسکتا۔ سریندر پرکاش اپنے افسانوں کے ذریعے ایک نئی سوچ اور فکر لیے نمودار ہوئے اور روایتی افسانے سے انحراف کرتے ہوئے اساطیر خاص کر ہندو اساطیر، پراسراریت، علامت اور تمثیل کے ذریعے اردو افسانے کو ایک نئی شکل و صورت عطا کرتے ہیں سریندر پرکاش کے افسانوں کا وصف جہاں اساطیر پُر اسراریت اور علامت ہے وہیں دلکش اور جادوئی نثر ان کے افسانوں میں رمزیت عطا کرتی ہے۔ ساتھ ہی موضوع کو پُر اثر اور سحر انگیز بنانے میں تعاون بھی۔ ان کے بعض افسانوں میں افسانے کی روایتی ہیئت بھی منہدم ہوتی نظر آتی ہے۔ ایسے افسانوں میں ان کا اسلوب خاصی اہمیت اختیار کر جاتا ہے اور اس کی جزئیات افسانے کے

لازمی عناصر کا مقام حاصل کر لیتی ہیں۔ان کے اسلوب پر اظہار خیال کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں:

''سریندر پرکاش کے افسانوں میں لفظوں کے معنوی اور منطقی معنوں کے پیچھے ایک اور جہان معنی آباد نظر آتا ہے۔وہ استعاروں کے جال سے علامتی معنوں کی ایک وسیع اور روشن فضا قائم کر دیتا ہے۔اس کی پرچھائیاں اُجلی، نمایاں اور متحرک ہوتی ہیں اور واقعات کا ایک دریا سا اپنے جیسی اور فکری
اُتار چڑھاؤ کے ساتھ سامنے آتا ہے۔''

(اردو افسانہ روایت اور مسائل، صفحہ ۵۱۳)

سریندر پرکاش کی افسانہ نگاری اپنے مخصوص رنگوں کے لیے مشہور ہے۔اساطیر، علامت اور اسراریت سے مملو ان کے افسانے اپنی الگ شناخت رکھتے ہیں۔افسانہ نگار کو جن افسانوں سے مقبولیت ملی ان میں 'دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'، 'بجوکا'، 'قلقارمس'، 'ایک حلفیہ بیان' قابل ذکر ہیں۔ان کے بعض افسانوں پر منفی ریمارکس بھی آئے۔کچھ نے انہیں جدیدیت کے منفی افسانے بھی کہا۔ان میں 'سرنگ' اور 'جپی ژان' ایسے ہی متنازع افسانے ہیں۔میں نے سریندر پرکاش کے چار افسانے 'بجوکا'، 'دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'، 'جپی ژان' اور سرنگ کا مطالعہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

'بجوکا' اپنے موضوع، اسلوب اور رویے Treatment کے لحاظ سے اردو کا اہم افسانہ شمار کیا جاتا ہے۔اس افسانے میں سریندر پرکاش، پریم چند کی بامعنی توسیع نظر آتے ہیں۔وہ نہ صرف پریم چند کے کردار 'ہوری' کو ایک بار پھر زندہ کرتے ہیں بلکہ دیہات کا وہ منظر نامہ تخلیق کرتے ہیں جو پریم چند کا خاصہ تھا۔

'بجوکا' ایک اہم اور منفرد افسانہ ہے، جس کی کہانی مختصراً یوں ہے کہ ہوری نام کا کسان اپنی محنت کی کمائی، فصل کو جب کاٹنے پہنچتا ہے تو یہ دیکھ کر حیران و ششدر رہ جاتا ہے کہ کوئی اس کی فصل کاٹ رہا ہے۔وہ کوئی اور نہیں خود اس کا بنایا ہوا 'بجوکا' ہوتا ہے جسے اس نے فصل کی حفاظت کے لیے بنایا تھا۔اس کے ہوش جاتے رہتے ہیں۔معاملہ پنچایت میں جاتا ہے اور فیصلہ 'بجوکا' کے حق میں ہو جاتا ہے۔ہوری واپس کھیت میں آکر گرتا ہے اور ہمیشہ کے لیے رخصت ہو جاتا ہے۔

الفاظ کی سطح پر بظاہر عام فہم اور سادہ سا یہ افسانہ اپنی ہر سطر میں گہری معنویت اور مستحکم علامت لیے ہوئے ہے۔افسانے میں دو مرکزی کردار ہے۔ایک ہوری کسان اور دوسرا ہوری کے ذریعے بنایا ہوا 'بجوکا'۔پریم چند کا ہوری سریندر پرکاش کے یہاں بدلا نہیں ہے۔وہ مظلوم کسان تھا، سو آج بھی ہے۔اپنی نظروں کے سامنے اپنی اولاد کی طرح پرورش کردہ فصل کو کسی اور کے قبضے میں جاتا ہوا دیکھتا ہے۔احتجاج

بھی کرتا ہے، انصاف کی دہائی بھی دیتا ہے لیکن کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ انصاف کرنے والے ظالموں کا سا تھ دیتے ہیں۔ سریندر پرکاش کا ہوری ظلم کی تاب نہ لا کر جان دے دیتا، لیکن جاتے وقت نصیحت کر جاتا ہے: ''میں تمہیں نصیحت کرتا ہوں، اپنی فصل کی حفاظت کے لیے پھر کبھی 'بجوکا' نہ بنانا۔'' مرنے سے قبل اپنے ناصحانہ بیان میں 'ہوری' وصیت کرتا ہے کہ اسے بجوکا بنا دینا تا کہ وہ تمہاری فصلوں کی حفاظت کرے۔ سب کچھ ایسا ہی ہوتا ہے اور آخر میں 'بجوکا' اپنی ٹوپی اتار کر سینے سے لگا لیتا ہے اور سر جھکا دیتا ہے۔ کہانی کا آخری جملہ جہاں ایک طرف 'بجوکا' کے عمل کو ہوری اور روایات کی تعظیم سے تعبیر کرتا ہے۔ وہیں دوسری طرف غیر ضروری بھی لگتا ہے۔

افسانے کا سب سے جاندار کردار 'بجوکا' ہے جو گھاس پھونس اور بانس کا ایک بے جان پتلا ہوتے ہوئے بھی جاندار ہے۔ یہاں سریندر پرکاش کا اساطیری رنگ اپنا ہلکا سا نقش چھوڑتا ہے۔ سریندر پرکاش نے 'بجوکا' کو زندہ دکھا کر سب کو مبہوت کر دیا۔

''بجوکا'' نگہبان اور محافظ کی علامت ہوتا ہے۔ محافظ کا کام حفاظت کرنا ہوتا ہے لیکن بدلتے عہد نے جہاں تہذیبی اقدار کو متبدل کیا، وہیں بعض الفاظ و علائم کے معنی بھی بدل دیے۔ بظاہر جو چیزیں ہمارے فائدے کے لیے مقرر کی گئی تھیں وہ مضر ثابت ہونے لگیں۔ بعض کے اثرات واضح اور بعض غیر واضح۔ آج تک ہم لوگ جس شے کو اپنے نفع کا ذریعہ سمجھ رہے تھے، سریندر پرکاش نے یہ باور کرا دیا کہ وہ چیز اپنے وجود کے بقا کے لیے، ہماری زندگی کے لمحات چرا رہی ہے۔ 'بجوکا' جسے اب تک ہم صرف فصلوں کے محافظ کے طور پر لیتے تھے ہمیں کیا پتہ تھا کہ وہ امر بیل اور جونک کی طرح اپنے پرورش کرنے والے کے خون سے زندہ ہے۔ افسانے میں سریندر پرکاش کا Treatment بجوکا کو استحکام بخشتا ہے۔

''جس دن تم نے مجھے بنانے کے لیے بانس کی پھانکیں چیری تھیں، انگریز شکاری کے پھٹے پرانے کپڑے لائے تھے، گھر کی بے کار ہانڈی پر میری آنکھیں، ناک، کان اور منہ بنایا تھا، اسی دن ان سب چیزوں میں زندگی کلبلا رہی تھی اور یہ سب مل کر میں بنا اور میں فصل پکنے تک یہاں کھڑا رہا اور ایک درانتی میرے سارے وجود میں سے آہستہ آہستہ نکلتی رہی۔'' (بجوکا سے)

یہ کہانی صرف گاؤں کے کسان ہوری کی نہیں، بلکہ یہ ہم سب کی کہانی لگتی ہے۔ آج ہم ہر قدم جانے اور انجانے میں کتنوں کو اپنے خلاف کھڑا کرتے ہیں اور جب وہ اپنا حق مانگتا یا ہماری مخالفت کرتا ہے تو ہم حیران کیوں ہوتے ہیں۔ دراصل سریندر پرکاش اس کہانی کے ذریعے ہمیں جھنجھوڑنے اور بیدار کرنے کا کام کر رہے ہیں۔ وہ آگاہ کر رہے ہیں کہ ہم جس حالت میں ہیں اور جس محافظ پر بھروسا کیے بیٹھے ہیں وہ اندر اندر ہمیں کھوکھلا کر رہا ہے۔ کھیت کی باڑھ یا مینڈھ ہی اگر کھیت کو ہضم کرنا شروع کر دے تو حشر کیا ہوگا؟

کہانی ہمارے ملک (ہندوستان) اور عموماً ان تمام ممالک پر گہرا طنز ہے جن کی آمدنی کا ایک بڑا

حصہ 'دفاع' پر خرچ ہو رہا ہے۔ ہوری اور اس کے اہل خانہ اسی طرح بے روزگاری اور فاقہ کشی جھیلتے رہیں گے۔ جب ان کی روزی روٹی پر صرف ہونے والا ایک بڑا حصہ، دفاع پر صرف ہوتا رہے گا۔

'بجوکا' زبان و بیان اور اسلوب کے نقطۂ نظر سے سادہ افسانہ ہے۔ لیکن اتنا سادہ بھی نہیں کہ اس کی معنویت کو گہرائی اور گیرائی بخشنے میں رخنہ ہو۔ ہاں اتنا ضرور ہے کہ سریندر پرکاش کے کئی دوسرے افسانوں کے مقابلے اس کی نثر سہل اور کم پُراسرار ہے۔ موضوع جس اسلوب کا متقاضی تھا، سریندر پرکاش نے اس کا حق ادا کیا ہے۔

'بجوکا' میں علامت نگاری بدرجہ اتم موجود ہے۔ 'بجوکا' کا حلیہ ہماری توجہ اپنی جانب مبذول کرتا ہے۔ خاص کر انگریز شکاری کے ہیٹ اور کپڑے۔ جو ہمارا ذہن انگریز افسران کی طرف لے جاتے ہیں، جنہیں عام ہندوستانی خاص کر کسان اپنا دشمن سمجھتے تھے۔ جو پکی ہوئی فصل پر اپنا حصہ لے جاتے تھے۔ کبھی کبھی وہ حصہ پوری فصل کی شکل میں بھی ہوتا تھا۔

پورا افسانہ مجموعی اعتبار سے بھی اور جزئیات کی رو سے بھی سماجی اور سیاسی حالات کی علامت ہے۔ سریندر پرکاش جسے سجانے، سنوارنے میں کامیاب ہیں۔ 'بجوکا' پر اظہار کرتے ہوئے مہدی جعفر لکھتے ہیں:

> ''ہوری کے کھیت میں بانس کی پھانکیں اور گھر کی بے کار ہانڈی اور انگریز شکاری کے ہیٹ اور اس کے پھٹے ہوئے خاکی کپڑوں سے کھیت کی نگرانی کے لیے بنا کر نصب کیے گئے جامد بجوکا میں جان ڈال کر اسے زندہ مخلوق کی حیثیت سے فعال کر دینا اور کہانی کے طنز کا جیتا جاگتا کردار بنا دینا، جو ہوری کی لہلہاتی فصل کو کاٹ لے جاتا ہے۔ سریندر پرکاش کا ہی کام ہے۔''
>
> (ارسطو، پیغام اور سریندر پرکاش، آج کل، جون ۲۰۰۱)

'بجوکا' اردو افسانے کا ایسا سرمایہ ہے جس کی اہمیت ہر عہد میں قائم رہے گی اور جو ہماری زندگی کا آئینہ بن کر ہمیشہ ہمیں آئینہ دکھاتا رہے گا۔

''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' بھی جدیدیت کے رجحان کا ایک اچھا افسانہ ہے۔ یہ افسانہ سریندر پرکاش کی افسانہ نگاری میں خاص اہمیت کا حامل ہے۔ کہانی کی تلخیص کچھ یوں ہے:

سمندر اور میدان سے گزرنے کے بعد وہ وادی میں اتر گیا۔ کچھ لوگ تھوتھنیاں اٹھائے اس کی طرف دیکھ رہے تھے اور ان کی گردنوں کی گھنٹیاں الوداع الوداع کہہ رہی تھیں۔ وادی میں سورج مسکراتا ہوا پہاڑ پر سیڑھی چڑھ رہا تھا۔ گرد آلود پگڈنڈیوں کو چھوڑ کر چکنی سڑکوں سے گزرتا ہوا وہ ایک کشادہ مکان کے پھاٹک پر رکا۔ خاموشی میں اس کی آواز گونجی، دروازے نے بانہیں پھیلا کر خیر مقدم کیا۔ ڈرائنگ روم کی آرائش سے اس نے اندازہ کیا کہ یہاں کا رہنے والا خوش سلیقہ آدمی ہوگا اور دونوں گرم جوشی سے ملیں گے۔ اس نے گل دان اور آتش دان کو چھوا، اس کا ہاتھ لگنے سے ایک تصویر گر جاتی ہے۔ تصویر میں ایک آ

ہی گود میں ننھی سی بچی کو اٹھائے ہوئے ایک عورت کے ساتھ بیٹھا مسکرا رہا ہے۔ برآمدے سے کسی کے لا ٹھی ٹیک کر چلنے کی آواز آرہی تھی۔ مسلسل اور باقاعدہ۔ اس نے محسوس کیا کہ یہ سمندر کنارے کا کوئی شہر ہے اور برف گر رہی ہے۔ لیکن اس نے کھڑکی سے ہاتھ باہر نکالا تو برف نہیں تھی۔ وہ غم زدہ ہو جاتا ہے۔ اتنے میں اس کے ذہن سے ایک سانپ نکلا اور تیز سرخ زبان نکالے ہوئے بیڈ روم میں چلا گیا جہاں ایک عورت انگڑائی لے رہی تھی اور ایک بچی کھیلتی ہوئی نظر آرہی تھی۔ باہر برآمدے میں مسلسل لاٹھی ٹیکنے کی آواز گونج رہی ہے۔ برآمدے میں ایک اندھا آدمی لاٹھی ٹیک کر چل رہا ہے۔ اس نے اسے روکنا چاہا۔ لیکن وہ برآمدے کے موڑ سے گذر گیا۔ اس نے بڑی حسرت سے سوچا کہ کاش ڈرائنگ روم کی ہر چیز اس کی ہوتی لیکن اسے اپنا وجود زمین پر اوندھا پڑا ہوا محسوس ہوا۔ وہ رونے لگا۔ لاٹھی کی آواز پھر آئی، اس نے بوڑھے کو لپک کر پکڑنے کی کوشش کی لیکن ناکام رہا۔ برآمدے کے پاس کانسے میں ڈھلا ہوا ایک بو ڑھا نار یل پی رہا تھا۔ اس نے سوچا وہ بھی اسی طرح بیٹھا تمبا کو پیتا۔ جواب ملا کہ کانسے میں ڈھلنا پڑے گا۔ وہ سوچنے لگا کہ ایک بپھرے ہوئے سمندر، ریت اڑاتے ہوئے صحرا اور برف باری کے طوفان میں اکیلا انسان کیا کر سکتا ہے۔ وہ ابھی مکان کے خوش سلیقہ انسان کے ملنے کے انتظار میں ہی تھا کہ آواز آئی۔ چلو، دیر ہو رہی ہے۔ وہ ڈرائنگ روم کو للچائی ہوئی نظروں سے دیکھنے لگا۔ آواز پھر آئی یہ سب تمہارا ہی تو ہے مگر اب مہلت نہیں۔ وہ کسی انجانی چیز کے کھو جانے کے احساس میں پھوٹ کر رونے لگا۔ بے بس ہو کر اس نے کہنا چاہا اگر کبھی کوئی کمزور بے سہارا کشتی سے ساحل آ لگے تو سمجھ لینا کہ وہ میں ہوں۔ کہانی ختم ہو جا تی ہے۔

کہانی قدیم و جدید عہد کو ملاتی ہوئی مختلف تصویروں کی عکاسی کرتی ہے۔ پہلے پیراگراف میں تھو تھنیاں اور گھنٹیاں قدیم عہد کی عکاسی کرتی ہیں۔ وادی میں نئے راستوں پر چلتے ہوئے دل میں رہ رہ کے امنگ سی پیدا ہوتی ہے۔ یہ دراصل زندگی میں ہمیشہ آگے بڑھتے رہنے کی علامت ہے۔ سورج مسکراتا ہوا پہاڑ کی سیڑھیاں چڑھ رہا تھا، وقت کا سفر ظاہر ہوتا ہے اور جب انسان تھک جاتا ہے یعنی شام ہو جاتی ہے تو وہ ایک مکان میں داخل ہوتا ہے۔ شام اداسی کا استعارہ ہے۔ پھر اسے یوں محسوس ہوا جیسے کوئی پکار رہا ہے۔ یہ اشارہ اس کے تنہا رہ جانے کا ہے۔ ڈرائنگ روم کا نظارہ اسے بے تاب کر دیتا ہے۔ مصنف نے اس جگہ آتش دان میں آگ بجھ چکی ہے، دکھایا ہے جس سے قدروں کا زوال مراد ہے۔

عورت، مرد اور بچی کی تصویر سے خاندانی قربت اور احساس مسرت کی عکاسی ہوتی ہے جو مرکزی کردار کے ماضی کا ایک حصہ تھا۔ برآمدے میں لاٹھی ٹیک کر چلنے والا کون ہو سکتا ہے؟ وقت ہی ہے جو مسلسل سفر پر رہتا ہے اور کسی کے روکے نہیں رکتا۔ بوڑھے کو اندھا دکھایا ہے۔ وقت بھی اندھا ہوتا ہے اور ایک موجزدریا کی مانند جو زمانے کے نشیب و فراز سے لاپروا، مسلسل اپنے سفر پر گامزن رہتا ہے۔ سرخ زبان والا سانپ، مصنف کے کردار کے اندر چھپی جنسی ناآسودگی کا استعارہ ہو سکتا ہے جو

ہے۔ یعنی وقت مسلسل سفر میں ہے۔ دوسرے وہ اس انسان سے ملنا چاہتا ہے، کمرے کی حسین چیزوں کو
اپنانا چاہتا ہے۔ عورت اور بچی کی طرف اپنائیت سے دیکھتا ہے۔ مگر اسے کامیابی نہیں ملتی۔ یہ اشارہ ہے
قدیم وجدید تہذیبوں کے ٹکراؤ کا، اقدار کی شکست وریخت کا، نا آسودہ خواہشات کے اظہار کا۔
ڈرائنگ روم دراصل ہمارے معاشرے کی علامت ہے اور پہاڑیوں اور وادیوں سے نکل کر آنے
والا شخص، عہد قدیم کا انسان ہے۔

فوراً بعد میں عورت اور بچی کے ذکر سے مزید واضح ہو جاتا ہے۔ کمرے کے باہر لاٹھی کی آواز مسلسل آرہی

سریندر پرکاش کے افسانوں کے بارے میں پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں:

''سریندر پرکاش نے جدید انسان کے ذہنی مسائل کو اپنا نشانہ بنایا ہے۔ اس کی کہانیاں زبان و
بیان کے ایجاز اور تہہ در تہہ علامتوں کی معنویت کی وجہ سے ممتاز ہیں۔ وہ بظاہر نہایت سادہ
زبان استعمال کرتا ہے۔ جیسے کوئی روانی سے بے
تکلف لکھے چلا جاتا ہو، لیکن ہر سطر گہرے غور وفکر کا نتیجہ ہوتی ہے اور چند ہی جملوں کے بعد
احساس ہونے لگتا ہے کہ پڑھنے والے کو ذہنی چیلنج کا سامنا ہے۔''

سریندر پرکاش کا شمار اردو کے ان افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جنہوں نے اساطیر کو کامیابی کے سا
تھ استعمال کیا ہے، جن کی کہانیوں میں پُر اسراریت کا عنصر غالب ہوتا ہے۔ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ
روم'' میں بھی سریندر پرکاش کی افسانہ نگاری کے یہ اوصاف اپنا احساس دلاتے ہیں۔ کہانی کی شروعات
ہی قاری کے ذہن پر ایک ایسی پراسرار فضا کا تانا بانا بنتی ہے کہ قاری اس سے نکل نہیں پاتا۔ جوں جوں کہا
نی آگے بڑھتی ہے کہانی کی پُر اسراریت، شفاف وغیر شفاف واسطوں سے گزرتی ہوئی آگے بڑھتی ہے۔
ڈرائنگ روم کی فضا بھی کم پراسرار نہیں ہے۔ لاٹھی ٹیکتا ہوا بوڑھا، پہلی قرأت میں وقت کا استعارہ معلوم
نہیں پڑتا اور قاری کے ذہن کو بھٹکاتا ہے۔

سریندر پرکاش اپنے افسانوں میں جذبات نگاری کا مظاہرہ بھی اکثر کرتے ہیں۔ ''دوسرے آدمی
کا ڈرائنگ روم'' میں سریندر پرکاش کہانی کے مرکزی کردار کے جذبات کو انگیز کرتے ہیں۔ اس کے اندر کا
انسان اس وقت جاگ اٹھتا ہے جب وہ ڈرائنگ روم میں مرد عورت اور بچی کی تصویر دیکھتا ہے۔ وہ تصویر
دیکھ کر اپنے آپ پر قابو نہیں رکھ پاتا۔ اسے اپنا ماضی یاد آتا ہے اور پھر اسے محسوس ہوتا ہے کہ تصویر کا مرد وہ
خود ہے اور یہ ڈرائنگ روم جسے وہ ایک غیر کی طرح دیکھ رہا ہے، دراصل اس کا اپنا ہے۔ اس کے اندر ان
سب کو ایک بار پھر اپنا لینے کی خواہش شدت اختیار کر جاتی ہے۔ لیکن وقت کا نامہربان پنجہ اسے جکڑ لیتا ہے
اور وقت کے خاتمے کا اعلان ہو جاتا ہے یعنی موت کی آمد آمد ہے۔ اب دل کی کسی خواہش کی تکمیل کی کوئی
گنجائش نہیں۔ سریندر پرکاش نے کہانی کو اختتام پر بے حد جذباتی بنا دیا ہے۔ ایک انسان جو زندگی کے
تھپیڑوں کا مارا ہوا، جب خود کو اور اپنی تہذیب واقدار کو پہچان کر اسے اپنانا چاہتا ہے تو وقت کا گھڑیال پردہ

گرنے کا کا اعلان کر دیتا ہے۔

یہ کہانی آج کے معاشرے کی جیتی جاگتی کہانی ہے۔ معاشرے میں تہذیبی اقدار کا زوال جس برق رفتاری سے ہو رہا ہے، اس کا اشارہ ہے۔ ڈرائنگ روم ہمارا معاشرہ ہے جہاں ہم سب سانسیں لیتے ہیں، جہاں ہماری خانگی زندگی بھی اور ہماری خواہشات کا سمندر بھی ہے۔

مذکورہ کہانی جدیدیت کے رجحان کی رجحان ساز کہانی ہے۔ اس میں علامتوں اور استعاروں کا خوبصورت استعمال تو ہے ہی، جذبات نگاری اور جزئیات نگاری کا بھی حسین سنگم ہے۔

جپی ژان

''جپی ژان'' سریندر پرکاش کا ایک مشہور افسانہ ہے۔ سریندر پرکاش جنہوں نے دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم، برف پر مکالمہ باز گوئی اور بجوکا جیسے افسانوں سے اس رجحان کے مثبت رویے کی آبیاری کی۔ ''جپی ژان'' جیسا افسانہ بھی تخلیق کیا۔ کہانی کی تلخیص اس طرح ہے:

کچھ دوست جن میں کہانی کا مرکزی کردار واحد متکلم یعنی ''میں'' بھی شامل ہے۔ آپس میں ''جپی ژان'' نامی ایک شخص (پتہ نہیں وہ کیا ہے) کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں۔ ان میں سب سے بوڑھا اور سب سے سمجھدار آدمی ''جپی ژان'' کی خصوصیات بتاتا ہے کہ اس کی دائیں ہتھیلی پر کھتری اگی رہتی ہے اور بائیں ہاتھ میں شنکھ رہتا ہے۔ لیکن آج تک کسی نے اسے دیکھا نہیں ہے۔ صرف سنا ہے اس کے بارے میں۔ ایک شخص جس نے اسے دیکھا تھا، اس کی موت ہو چکی ہے۔ شہر اپنے معمول پر ہے۔ وقت بدلتا رہتا ہے۔ ہر اس شخص کی موت ہو جاتی ہے جس نے جپی ژان کے بارے میں سنا تھا۔ اسی طرح یکے بعد دیگرے وہ سبھی لوگ جنہوں نے اس کے بارے میں سنا تھا، مر جاتے ہیں، صرف جپی ژان بچ جاتا ہے۔ فصل پکی کھڑی تھی کچھ لوگ کاٹنا چاہتے ہیں۔ کچھ لوگ چاہتے تھے کہ فصل نہ کاٹی جائے تاکہ جپی ژان آئے تو دیکھ کر خوش ہو جائے کہ ہم نے بھوکوں رہ کر، سب کچھ ایسا ہی رہنے دیا۔ مگر کوئی فیصلہ نہ ہو سکا

ایک بار پرانے زمانے میں، جب جپی ژان آیا تھا، تو راجہ اور رانی میں بہت زوروں کا جھگڑا ہوا تھا، شہر کے تمام دروازے بند کر دیے گئے تھے، خندقوں میں سپاہی بندوقیں تانے بیٹھے رہتے تھے۔ پھر یہ ہوا کہ لوگوں کے وفد نے راجہ رانی کا جھگڑا ختم کرایا۔ لیکن پھر اچانک ایک دن محل کے اندر راجہ اور رانی کی لاشیں پڑی تھیں۔ رانی کا خنجر راجہ کے اور راجہ کا خنجر رانی کے جسم میں پیوست تھا۔

زمانہ گزرتا گیا۔ جپی ژان نہیں آیا تو اس کا انتظار فضول ہوتا گیا، 'میں' بوڑھا ہو گیا۔ پھر ایک دن اچھے خاصے موسم میں کچھ باوردی لوگ میرے گھر کو اٹھا کر میرا سر کاٹنے کے لیے لے جانے لگے۔ میں بہت چیخا چلایا مگر سب بے کار، بے سود۔ میں بے حال ہو کر گھر کی زمین پر ہی بیٹھ گیا۔ کچھ ہی دیر بعد کچھ مزدور قسم کے لوگ کدال اور پھاوڑے لے کر آئے اور اس کے پاس کی زمین کھودنے لگے۔ گڑھا جب

بہت گہرا ہو گیا، تب اچانک شور بلند ہوا،" مل گیا۔ مل گیا۔" رسہ لایا گیا، اندر لٹکا کر کھینچا گیا۔ رسہ سے بندھا ایک بڑا ہی نحیف، مردہ صورت آدمی گڑھے سے باہر آیا۔ لوگوں نے پوچھا تم کون ہو، تو اس نے بتایا کہ وہ چی ژان ہے۔ چاروں طرف چیخیں بلند ہونے لگیں۔ پھر بھیڑ سے وہی سمجھدار بوڑھا نکل کر بولا کہ گویا میں مر چکا ہوں لیکن پھر بھی سمجھانے آیا ہوں کہ چی ژان کے سیدھے ہاتھ کی ہتھیلی پر کھتری اور وہ بائیں ہاتھ میں شنکھ تھامے ہوگا۔ گڑھا اور کھود کر اس کے دونوں ہاتھ نکال کر دیکھو (چی ژان کے دونوں ہاتھ جڑ سے کٹے ہوئے تھے۔) یہ سنتے ہی سب گڑھے میں چھلانگیں لگاتے ہیں۔ باہر صرف 'میں' کا نحیف جسم اور چی ژان کا مردہ مجسمہ رہ جاتا ہے۔ پھر سارے شہر کی عورتیں سیاہ لباس پہنے اپنے گھروں سے نکلیں اور چھاتیاں پیٹ پیٹ کر ہم دونوں کی طرف بڑھنے لگیں۔ کہانی ختم ہو جاتی ہے۔

چی ژان جو کہانی کے شروع سے ہی ایک معمہ بنا ہوا ہے۔ اس کی جو علامتیں بتائی گئی ہیں اس سے ایک ہی شبیہ ابھرتی ہے اور وہ ہے کرشن کی۔ لیکن کہانی کے بعض مقامات پر یہ شبیہ مناسب نہیں لگتی۔

"پرانے زمانے میں جب ایک بار چی ژان آیا تھا تو راجہ اور رانی میں بہت زوروں کا جھگڑا ہوا تھا۔ شہر کے تمام دروازے بند کر دیے گئے تھے اور خندقوں میں سپاہی بندوقیں تانے بیٹھے رہتے تھے۔"

کرشن کے زمانے کی وہ کون سی لڑائی تھی جس میں خود راجہ۔ رانی کے مابین جھگڑا ہوا اور پھر سپاہیوں کا سخت پہرہ لگا دیا گیا ہو۔ پھر یہ بات کہ اسے کسی نے نہیں دیکھا تھا اور جس نے دیکھا تھا وہ مر گیا۔ پھر اس کے متعلق سننے والا بھی مر گیا۔ پھر کہانی کا اختتام بھی چی ژان کی علامت کے لیے کرشن کے کردار کی نفی کرتا ہے۔

"گو میں مر چکا ہوں، مگر پھر بھی آپ لوگوں کو سمجھانے آیا ہوں کہ گڑھے کو اور گہرا کھودا جائے اور چی ژان کے دونوں ہاتھ نکالیں جائیں۔ اس کی دائیں ہتھیلی پر کھتری اگی ہوگی اور بائیں ہاتھ میں شنکھ تھامے ہوگا۔ سب نے اس کی بات سنی اور پھر یکے بعد دیگرے گڑھے میں چھلانگیں لگانے لگے۔ حتیٰ کہ باہر میں اور میرا نحیف جسم رہ گئے۔ یا پھر چی ژان کا مردہ مجسمہ، سارے شہر کی عورتیں سیاہ لباس پہنے اپنے گھروں سے نکلیں اور چھاتیاں پیٹ پیٹ کر سیاپا کرتی ہوئی ہم دونوں کی طرف بڑھنے لگیں۔"

ایک تو کہانی کا نام "چی ژان" بہت عجیب لگتا ہے اور قاری نام سے ہی اکتاہٹ محسوس کر کے کہانی کی طرف متوجہ نہیں ہوتا۔ دوسرے اگر "چی ژان" کو ملک الموت کا روپ مان لیا جائے تو بھی کہانی کے بعض حصوں پر یہ علامت صادق آتی ہے اور بعض حصے بالکل مختلف بیان کرتے ہیں۔ کہانی کا یہ حصہ ملاحظہ ہو:

"اتنا نہ چلاؤ۔ خندقوں میں سے لاکھوں کروڑوں تل چٹے نکلنے لگے ہیں۔ ان کے خون کا معائنہ

کیا گیا ہے تو پتہ چلا ہے کہ ان کا خون سفید ہے۔ لہٰذا کسی قسم کے جراثیم سے قطعاً پاک۔ وہ ہمارا کچھ نہیں بگاڑ سکتے۔ بس اتنا کر سکتے ہیں کہ ہم تو اپنے فرائض کی انجام دہی پر اڑے رہیں اور ہمارے جسموں کو آہستہ آہستہ چٹ کر جائیں۔"

لاکھوں کروڑوں تل چٹوں سے کیا مراد ہے اور پھر ان کا خون سفید ہے۔ کیا یہ انسان کے مر جانے کے بعد قبر کے اندر کا حال ہے یا پھر قیامت کے مناظر میں سے ایک منظر۔ ایک اور جگہ کہانی میں یہ واقعہ بیان ہوا ہے۔

"باہر کھڑے پہریداروں کی آنکھیں پتھرا چکی تھیں اور جسم نیم جاں ہو چکے تھے۔ اندر دیوان خاص میں ایک بہت بڑی مسہری کے پاس راجہ اور رانی کی لاشیں پڑی تھیں، قریب ہی ایک شطرنج بچھی تھی اور بساط پر ایک پیادے نے شاہ کو مات دے رکھی تھی۔ راجہ کے جسم میں رانی کا اور رانی کے جسم میں راجہ کا خنجر پیوست تھا۔"

یہ کسی واقعہ کا ذکر ہے۔ راجہ اور رانی ایک دوسرے کو قتل کر دیتے ہیں، یہ کیا ہے۔ اس واقعے کو اگر ہندوستان کی تقسیم سے جوڑا جائے تو بات کچھ سمجھ میں آتی ہے کہ ہر طرف افراتفری ہے اور انسان اپنے ہی خنجر سے اپنی موت کا سامان کر رہا تھا۔ مسلمان اور ہندو اس کی لپیٹ میں آ کر وحشی بن گئے تھے۔ اسی کی علامت ہو سکتی ہے۔

الغرض پوری کہانی حقیقت سے دور عجیب وغریب دنیا کے بکھرے بکھرے واقعات پر مشتمل ہے۔ واقعات میں نہ تو تسلسل ہے اور نہ تو جیہہ، بس یکے بعد دیگرے واقعات کا مجمع ہے۔ کہانی کے اختتام پر، اس چچی ژان کو جس کا تذکرہ پوری کہانی میں ایک عجیب وغریب ہیولا کی شکل میں کیا گیا ہے۔ اسے ہاتھ کٹا، نحیف ولاغر سا ایک بوڑھے شخص کی شکل میں دکھایا ہے۔ علامت واضح نہیں ہے۔ واقعات مبہم ہیں اور کردار عجیب وغریب ہیں اور اگر کوئی علامت واقعی ہے تو وہ اس قدر گنجلک ہے کہ عام قاری کے پلے نہیں پڑتی۔ یہ کہانی کا بڑا المیہ ہے۔

سرنگ

"سرنگ" بھی سریندر پرکاش کی ایسی ہی کہانی ہے۔ جس میں خواب اور بے خوابی میں پوری کہانی بیان ہوئی ہے۔ سرنگ کے باہر اور اندر دو مقامات پر کہانی کا ہیرو عجیب وغریب، مافوق الفطرت عناصر اور واقعات سے دوچار ہوتا ہے۔ کہانی کو مختصراً بیان کیا جائے تو وہ اس طرح ہوگی:

کہانی کا مرکزی کردار صیغہ واحد متکلم کافی دیر بے ہوش رہنے کے بعد ہوش میں آتا ہے۔ چاروں طرف تاریکی اور خاموشی ہے۔ سینے میں درد اٹھتا ہے، کروٹ لینے پر عجیب سی آواز جو گھنگروؤں سے مشابہ ہے، بلند ہوتی ہے تب اسے احساس ہوتا ہے کہ یہ آواز اس زنجیر کی ہے جس میں وہ جکڑا ہوا ہے۔ ذہن پر

زور ڈالتا ہے، کچھ یاد کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر کچھ یاد نہیں آتا۔ اٹھنے کی کوششوں کے بعد اٹھ جاتا ہے۔ ماچس جلاتا ہے۔ روشنی میں دیکھتا ہے۔ اس کے دائیں ایک لمبی سرنگ ہے اور بائیں سرنگ کے خاتمے پر ایک انسانی ڈھانچہ پڑا ہے۔ جس کے کپڑے تو چپکے ہوئے ہیں مگر جسم کا گوشت نچا ہوا ہے۔ اس شخص کا انجام دیکھ کر اسے اپنی بے بسی کا اندازہ ہوتا ہے۔ کسی طرح زنجیر سے آزاد ہو کر آگے بڑھتا ہے۔ بلی کے قد کا ایک چوہا اس کے دانت گاڑ دیتا ہے۔ وہ کسی طرح اس کو بھی ختم کر کے آگے بڑھتا ہے۔ سرنگ میں کبھی دائیں کبھی بائیں جاتا ہے۔ کبھی واپس لوٹتا ہے۔ تبھی اسے اپنا ماضی یاد آتا ہے کہ کسی نے باہر سے اس کا دروازہ کھولا تھا۔ وہ اندر کرسی پر بیٹھا تھا۔ آنے والے کے ہاتھ میں ۴۵ بور کا ریوالور تھا۔ جس کی نوک پر وہ اسے کہاں سے کہاں لے جاتا ہے۔ شاید اسی نے اسے سرنگ میں قید کیا ہوگا۔ باہر کی طرف لپکتا ہے۔ اتنے میں آدم خور چوہوں کے قدموں کی آہٹ سن کر وہ تیز بھاگتا ہے اور سیڑھیاں چڑھ کر باہر نکلتا ہے۔ باہر وہی شخص ریوالور تانے کھڑا ہے۔ کسی ترکیب سے ریوالور اپنے قبضے میں کرتا ہے اور اسے گولیوں سے بھون کر ڈھلان کی طرف خوف زدہ ہو کر واپس بھاگتا ہے۔ وہ لوگ بھی اس کے تعاقب میں بھاگتے ہیں اور وہ اسی سرنگ کی طرف بھاگتا ہے جس سے بہ مشکل رہائی ملی تھی۔ کہانی ختم ہو جاتی ہے۔

پورا افسانہ خواب اور بے خوابی کے عالم میں سفر کرتا ہے۔ شعور کی رو کا استعمال اس طرح ہوا ہے کہ قاری بھٹکنے لگتا ہے۔ افسانے کی جزئیات اسی قسم کی ہیں کہ بعض مقام پر اس کی گتھیاں سلجھانا بہت مشکل لگتا ہے۔ آیا یہ خواب ہے یا پھر واقعہ اور واقعہ ہے تو اس کے کردار اور مقام کیسے ہیں۔

''لیکن عجیب بات تھی۔ بے حسی میں صدیاں بیت گئی تھیں مگر احساس کی بیداری کے بعد ایک لمحہ بھی اس کیفیت میں نہیں گزارا جا رہا تھا۔''

....

''زمین پر ایک انسانی ڈھانچہ پڑا ہوا ہے۔ اس کے کپڑے بدستور موجود ہیں لیکن جسم پر سے سارا گوشت نچا ہوا ہے۔''

....

''میں نے دیکھا کہ وہ سرخ سرخ آنکھیں ہیں، ایک بلی کے قد کے چوہے کی۔ جس کے بال سور کی طرح اس کے جسم پر کھڑے ہیں اور وہ میری طرف انتہائی پراسرار نظروں سے دیکھ رہا ہے۔ پھر ایکا ایکی اس نے اپنے سفید دانت دکھائے۔''

....

''میں نے پلٹ کر دیکھا ہزاروں کی تعداد میں آدم خور چوہے اپنی سرخ آنکھیں مجھ پر جمائے میرے پیچھے بھاگے آ رہے تھے۔ اور پھر ایک دم میرے قریب آ کر مجھ پر ٹوٹ پڑے، میں ان کے ساتھ ایک بے معنی اور بے نتیجہ جنگ میں شامل ہو گیا۔ وہ اپنے نوکیلے دانت یہاں وہاں

میرے جسم پر گاڑ رہے تھے۔''
کہانی میں ''سرنگ'' ایک علامت کے طور پر استعمال ضرور ہوئی ہے لیکن مبہم اور غیر واضح ہے۔ سرنگ کو قید بھی تسلیم کیا جا سکتا ہے جہاں متکلم پر طرح طرح کے ظلم ڈھائے جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ غیر انسانی حرکتیں بھی ہوتی ہیں۔ اس کو قید کرنے والے صیاد کو اگر آتنک وادی مان لیا جائے تو بات بس اتنی سی بنتی ہے کہ اغوا اور پھر قید۔ لیکن اغوا کی توجیہہ اور پھر اس کے مقصد کا حصول یا اس کا انجام کچھ واضح نہیں ہوتا۔
انسانی ڈھانچے سے گوشت کا ختم ہو جانا اور کپڑے کا صحیح سالم رہنا، ہضم نہیں ہوتا، بلی کے قد کے برابر چوہے، صرف چوہے نہیں بلکہ آدم خور چوہے ہیں، یہ چوہے کون ہیں؟ کیا یہ ایمرجنسی کے ظالم ملٹری کے جوان ہیں یا پھر آتنک وادی۔ پروفیسر حامدی کاشمیری ''سرنگ'' پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔
افسانہ ''سرنگ'' پڑھ کر فوری طور پر تکنیکی سوال سر اٹھاتا ہے کہ کیا افسانے کے واقعات، واقعیتی ہوتے ہوئے بھی اپنی غیر منطقیت کی بنا پر زائدہ خواب معلوم ہوتے ہیں۔ وقت کے ان ہی لمحات میں وقوع پذیر ہوتے ہیں، جن سے متکلم سرنگ میں شخصی طور پر گزرتا ہے؟ اگر اس سوال کا جواب اثبات میں ہے تو مخاطبین یا سامعین، جو افسانے کی تخیلی ماحول میں فرضی متصور کیے جا سکتے ہیں کالعدم ہو جاتے ہیں کیوں کہ افسانے میں حال استمراری ہو جاتا ہے اور اس کے واقعات کو مخاطبین یا سامعین (سرنگ میں یا اس کے باہر) سے رابطہ قائم کرنے کی کوئی صورت ممکن نہیں ہوتی۔ لہٰذا پورے افسانے کا بیانیہ متکلم کی خود کلامی میں ڈھل جاتا ہے۔''
سرنگ کی خوبی اگر ہے تو یہ کہ اس کی زبان جو شاعری کے بہت قریب ہے، کہانی پر چھائی ہوئی ہے ورنہ متکلم عجیب و غریب واقعات کی تان اور عمل سے قاری کو ایسا بور کرتا ہے کہ قاری ایک تو کچھ نہیں سمجھ پاتا دوسرے اکتاہٹ کا شکار ہو جاتا ہے۔

محبت کی گلیوں کا نئے نواز داستان گو: سریندر پرکاش

تعارف و انتخاب: زاہد امروز

کسی افسانے کو پڑھتے ہوئے ہم عموماً پلاٹ کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں اور جب پلاٹ سمجھ میں آجاتا ہے تو کہانی اپنے کرداروں سمیت کھل جاتی ہے۔ واقعہ اپنی زمانی و مکانی بُعت میں اَن کہی باتوں کی اشاریت لیے قاری پر عیاں ہو جاتا ہے اور بات سمجھ میں آجاتی ہے مگر بعض اوقات ہم شدید مشکل کا شکار ہو جاتے ہیں جب افسانہ پہلی یا دوسری قرات کے بعد بھی گرفت میں نہیں آتا۔ عموماً ایسی کہانی یا افسانے میں ابہام کا گمان ہونے لگتا ہے اور ہم سوچنے لگتے ہیں کہ کہانی خود لکھاری کی گرفت سے نکل گئی ہے اور لکھاری فنی کمزوری یا جلد بازی کے باعث اسے مکمل سانچے میں متشکل نہیں کر پایا۔

سریندر پرکاش کے افسانے پڑھتے ہوئے یہ گمان ہمیں بار بار گزرتا ہے۔ آخر کیا وجہ ہے افسانہ ہر دوسرے قدم پر نیا موڑ لے لیتا ہے۔ ہم کہانی کی میکانیات سمجھنے کے قریب پہنچتے ہیں کہ کوئی انجان کردار آدھمکتا ہے اور ہم اُلجھ کر کسی نئی تفہیم کا سوچنے لگتے ہیں۔ کیا یہ مصنف کا نقص ہے یا فنی ابہام؟ آخر اس کردار کی کیا ضرورت تھی؟ یہ بات یہاں کس مناسبت سے کی گئی ہے؟ اس نوعیت کے سوال فوراً ذہن میں اُبھرنے لگتے ہیں۔ علامتی افسانہ اسی طرز کی اُلجھنوں سے دوچار ہے۔ نظم ہو یا نثر قاری کو متن سے معنی اخذ کرنے کے لیے مروجہ سانچوں سے باہر آ کر نئی شعریات میں غوطہ زن ہونا پڑتا ہے۔ سریندر پرکاش کے افسانوں کے ساتھ بھی اسی نوعیت کے مسائل وابستہ ہیں۔ سریندر جدید علامتی افسانہ نگاری کا ایک اہم نام

ہے۔اُس کا فن جس گہرے مطالعہ اور توجہ کا متقاضی ہے وہ اُسے ابھی تک نہیں مل سکا۔سریندر کے ساتھ اور بھی اہم علامتی افسانہ نگار موجود تھے جن میں نمایاں نام انور سجاد، بلراج مینرا، شامل ہیں۔اپنے ہم عصروں سے سریندر کئی اعتبار سے مختلف ہے۔اُس کے موضوعات، تکنیک اور اسلوب کو سمجھنے کے لیے ہمیں اُس کی علامتوں کو غیر روایتی زاویہ نگاہ سے دیکھنا ہوگا۔سریندر کے جن افسانوں کا یہاں انتخاب کیا گیا ہے، ہم انھیں سامنے رکھ کر اُس کے فن کے چند پہلوؤں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کرتے ہیں۔

میرے خیال میں سریندر کا افسانہ اپنا پلاٹ کسی واقعے یا ایک کردار کے گرد نہیں بناتا بلکہ یہ افسانے کا سماجی یا سیاسی ہیولا ہوتا ہے۔جس کے جھکڑ میں کہانی خود بہ خود اُڑتی جاتی ہے اور کردار، واقعات ضرورت کے مطابق اپنا وجود اس ہیولے سے منسلک کرتے جاتے ہیں۔کیفیت، منظر یا احساس کرداروں کے ذریعے اُبھر کر سامنے آجاتے ہیں۔یوں افسانہ اپنے بہاؤ میں نظم کی سی شکل اپنا لیتا ہے اور دورانِ مطالعہ قاری کو یہ دشواری درپیش رہتی ہے کہ علامت کی تفہیم نہیں ہو پاتی اور بعض جگہوں پر افسانہ اچانک کسی اجنبی سمت جست بھرتا ہے اور قاری اُس کا تعاقب نہ کر سکنے پر حیران بھی ہوتا ہے اور کبھی کبھی جھنجھلانے لگتا ہے کہ ابھی تو یہ یہاں تھا، اچانک وہاں کیسے چلا گیا۔افسانہ اپنے تخلیقی مزاج میں پلاٹ یا کرداروں میں مجسم نہیں ہوتا بلکہ خیال کے تابع آگے بڑھتا ہے اور تمام ضروریات کو اسی مرکزی خیال کے تابع پورا کرتا چلا جاتا ہے۔یہ افسانے کا بالکل اجنبی اور غیر روایتی رنگ ہے۔اگرچہ ان پر مبہم ہونے کا گماں ہوتا ہے اور بہت سی جگہیں اپنا جواز مہیا کیے بغیر آگے بڑھ جاتی ہیں مثلاً ''جمغوزہ الفریم'' میں جو بے شکل آدمی سائیکل پر آتا ہے اور فوارے کے پاس آکر جہاں ایک بے چین کتیا بیٹھی رہتی ہے، اس کے سائیکل کی چین اُتر جاتی ہے۔کہانی اپنی تفہیم کروا دیتی ہے اگر چین اُترنے کا عمل نفی کر دیا جائے مگر ممکن ہے یہ کسی اور سمت اشارہ ہو اور قاری ابھی اُسے سمجھ نہ پایا ہو یہ افسانہ تہذیبی بوسیدگی اور اجڑے ہوئے خون آلود ماضی کا نقشہ پیش کرتا ہے۔''جمغوزہ الفریم'' اگر ہمارے اس خطے کی علامت ہے اور فوارے کے پاس بیٹھی کتیا اُن لٹیرے بادشاہوں اور حکمرانوں کی علامت ہو سکتی ہے جو انسانی گوشت کے ٹکڑوں پر پلتی ہے اور گوشت نہ ملنے پر بے چین ہو کر بھونکنے لگتی ہے۔جب کمرے میں پڑی لاش اپنے جسم کا ٹکڑا اُتار کر اُس کی طرف پھینک دیتی ہے تو وہ کتیا اُسے کھاتے ہوئے چُپ ہو جاتی ہے۔یقیناً یہاں وہ لاش بے حس اور مجبور رعایا کی علامت ہے جو اپنی قابلِ ترس حالت سے باہر نکلنے کی سکت نہیں رکھتی۔نسلوں سے یہی عمل جاری ہے اور کمرے میں اچانک داخل ہونے والا چھوٹا لڑکا جس کے چہرے پر ڈاڑھی اور ذہن بالغ ہے، اُس اگلی نسل کی علامت ہے جو اُسی دائروی سفر میں خرچ ہوتی نظر آرہی ہے مگر سائیکل پر آنے والا بے شکل شخص کون ہو سکتا ہے جو دوبارہ آتا ہے اور بتاتا ہے ''یہ ماضی ہے'' کیا ہم اِسے وہ دانش ور یا تاریخ دان کہہ سکتے ہیں جسے سماج قبول نہیں کرتا اور اُس کی بے چہرگی یہاں اپنا جواز مہیا کر دیتی ہے۔

اسی طرح ''برف پر مکالمہ'' بھی سماجی رویّوں کا عکاس افسانہ ہے جس میں لکھاری نہایت

خوبصورتی سے سوسائٹی کوایک گاؤں کی علامت میں تصویر پیش کرتا ہے جہاں کسی شخص کے زندہ رہنے کی شرط یہ ہے کہ وہ اپنے بازو کہنیوں تک کاٹ کر برف میں دبا دے۔ ٹھنڈی زندگی کے جوش مارنے پر خون کا ایک قطرہ اُچھل کر باہر آ ٹپکتا ہے اور ہر طرف سُرخ سُرخ پھول کھل اُٹھتے ہیں۔ سُرخ پھولوں کی یہ فصل جسے وہ بہار سمجھتے ہیں دراصل اُن کی ویرانی کا موسم ہے جو صدیوں سے اُن پر گزر رہا ہے۔ اُس سے بھی چھٹی لے کر گاؤں واپس آنے پر بازو کہنیوں تک کٹوانے کا مطالبہ کیا جاتا ہے مگر وہ بھاگ نکلتا ہے۔ گاؤں تلواروں کے ساتھ اُس کا تعاقب کرتا ہے۔ یہاں سریندر کہانی کو نئے موڑ سے متعارف کرواتے ہیں اور اُس کا Protagonist ایک نفسیاتی سوال سے دوچار ہوتا ہے کہ واپس جا کر چھٹی ختم ہونے سے پہلے دفتر چلے جانا ندامت کا باعث ہوگا یا کٹے بازوؤں سے وقت پر جانا؟ وہ بازو کٹوا کر اجتماعی محرومی اور غلامی کا حصہ نہیں بننا چاہتا مگر وہ کردار جو اُسے اسٹیشن کے راستے پر ملتا ہے۔ کہانی کی تفہیم نو کرنے لگتا ہے یعنی بے کراں سمندر جس میں سنہری مچھلیاں تیرتی ہیں اس سوال پر برفیلے موسم میں بدل جاتا کہ ''پانی کہاں سے آتا ہے؟'' یوں معلوم ہوتا گویا انسانی اِرتقا کی کہانی ہے جو صدیوں پر محیط مسافرت کا نقشہ کھینچتی ہے اور ایک وقت آئے گا کہ زندگی اپنا دائرہ مکمل کرنے کے لیے واپس اُسی راستے پر ہولے گی اور سمندر میں ڈھل جائے گی مگر اجتماعی محرومی کے ساتھ...... اگر اِن دونوں کو جوڑ کر افسانہ نگار کا نقطۂ نظر سمجھنے کی کوشش کی جائے تو ہم یہ اخذ کر سکتے ہیں کہ اُس کے مطابق صدیوں کا ارتقائی عمل جو دنیا کو بے کراں سمندر سے خشک بنجر برفیلے موسم تک لے آیا ہے جس میں کوئی فصل نہیں اُگ سکتی اور ایک محرومی مسلسل ہمارے ساتھ وابستہ ہے۔ دراصل تنزلی کا سفر تھا اور وہ وقت آئے گا کہ انسان واپس اپنی اصل کی طرف لوٹ جائے گا۔

''بجوکا'' میں افسانہ نگار نے زرعی پس منظر ترتیب دے کر ہندوستانی معاشرے کی بات کی ہے اور ''بجوکا'' جیسی بے جان شے جو اُس کسان نے فصل کی حفاظت کرنے کے لیے اپنے کھیت میں گاڑ رکھی ہے، متحرک ہوتی ہے اور کسان کی فصل کاٹنے لگتی ہے۔ بجوکا کا جو حلیہ اور خاکہ افسانہ نگار نے کھینچا ہے، نہایت حیران کُن اور کمال فن کارانہ صلاحیت کا غماز ہے۔ قاری اس اعلیٰ ''تخلیقیت'' پر ششدر رہ جاتا ہے۔ یہاں بجوکا کا کردار خصوصاً پاکستانی معاشرے کی سو فیصد درست عکاسی کرتا ہے کہ خالی بوشرٹ جو کسی فوجی کی ہے اور سر پر ٹوپی، پتلون اور باقی تمام چیزیں جو بجوکا کی تیاری میں صرف ہوئی ہیں، انگریز نوآبادیات سے سیکھے طرزِ حکومت کو فوجی اقتدار کی شکل میں تسلسل میں رکھنا اور عوام کے حقوق کو سلب کر لینا اور قابض ہو جانا اس افسانے کا مرکزی نقطہ ہیں۔ بجوکا کی اہمیت حقیقی زندگی میں ایک علامتی محافظ سے زیادہ کچھ نہیں مگر جب وہ درانتی لے کر کھیت میں فصل کاٹنے لگتا ہے ہماری سوسائٹی کا عکاس بن جاتا ہے۔ سریندر کا یہ کردار اعلیٰ فن کی بلند مقامیت پر براجمان اس افسانے کو مکمل اور شاہکار بنا دیتا ہے۔ شاید یہ کردار اُردو کا منفرد ترین کردار ہے۔

سریندر پرکاش اپنے معروض سے جُڑا ہُوا سیاسی بصیرت رکھنے والا گہرا تخلیق کار ہے۔ جدید افسانے کی علامت نگاری کی تحریک سریندر پرکاش کی افسانوی دنیا کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتی۔ سریندر نے بہت تھوڑا لکھا مگر معیار میں بہت بھاری......

زیر نظر انتخاب میں اُن کی چند تحریریں پیش کی جارہی ہیں جو اُن کے تخلیقی منہاج کا ابتدائیہ فراہم کریں گی۔

"بیدی کے بچے شملہ آچکے تھے۔ بیدی انھیں لے کر پھر دہلی کی طرف روانہ ہوئے۔ لاہور میں ماڈل ٹاؤن میں اُن کا مکان لُٹ چکا تھا اور اب لاہور جانے کا کوئی اِمکان ہی نہ تھا۔ ہندوستان میں سوائے آسمان کے سر پر کوئی چھت نہ تھی۔ بیدی صحیح معنی میں خانماں برباد بیوی بچوں کے ساتھ شملہ سے نکلے۔ کالکا سے ریل گاڑی لی۔ اندر داخل ہونے کی جگہ نہ تھی۔ کسی طرح سے بیوی بچوں کو اندر داخل کیا اور خود چھت پر جا بیٹھے۔ ریل ایک پُل سے گزری تو پگڑی اُڑ گئی مگر سَر بچ گیا۔ ہرنبس سنگھ لکھتے ہیں: "ادھر کچھ لوگوں نے جس میں ایک پولیس انسپکٹر بھی تھا، بھاوج صاحبہ سے جو خوب رَو تھیں مذاق شروع کردیا۔ جب گاڑی انبالہ پہنچی تو بچوں نے چیخ و پکار کر کے بیدی صاحب کو نیچے بلالیا۔ جب انھوں نے شرارتی آدمیوں سے باز پرس کی وہ پوچھنے لگے "سردار صاحب آپ کا شغل کیا ہے۔" تو کہا کہ میں اُردو کہانیاں لکھتا ہوں۔ اس پر بہت قہقہے اُٹھے۔"

رونے کی آواز

سریندر پرکاش

فلاور انڈر ٹری اِز فری

سامنے والی کرسی پر بیٹھا ابھی ابھی وہ گا رہا تھا۔ مگر اب کرسی کی سیٹ پر اس کے جسم کے دباؤ کا نشان ہی باقی ہے۔ کتنا اچھا گاتا ہے وہ۔۔۔ مجھے مغربی موسیقی اور شاعری سے کچھ ایسی دلچسپی تو نہیں ہے۔ مگر وہ کم بخت گاتا ہی کچھ اس طرح ہے کہ میں کھوسا جاتا ہوں۔ وہ گاتا رہا اور میں سوچتا رہا۔

''کیا پھول درخت کے سائے تلے واقعی آزاد ہے؟''

وہ اب جا چکا ہے۔ جن سُروں میں وہ گا رہا تھا وہ اپنی گونج بھی کھو چکے ہیں۔ مگر الفاظ سے میں ابھی تک اُلجھا ہوا ہوں۔

''فلاور انڈر ٹری اِز فری'' ''Flower Under Tree Is Free''

اس سے ایک بات ضرور ثابت ہوتی ہے کہ الفاظ کی عمر سر سے لمبی ہوتی ہے۔ شام، جب وہ مجھ سے ملا خاصا نشے میں تھا۔ طالب علموں کے ایک گروہ نے دن میں اُسے گھیر لیا تھا، وہ اس کے ملک کے گیت اس سے سنتے رہے اور شراب پیتے پلاتے رہے۔ میرے کندھے پر اپنا دایاں ہاتھ رکھتے ہُوئے اس نے مجھے سارے دن کا قصہ سنایا۔ اور پھر کہنے لگا۔ ''گھر سے جب نکلا تھا تو میرے ذہن میں یہ فتور تھا کہ ساری دنیا پیدل گھوم کر اپنا ہم شکل تلاش کروں گا۔ آٹھ برس ہونے کو آئے مجھے دوسروں کے ہم شکل تو ملتے رہے مگر اپنا ہم شکل اب تک نہیں ملا''۔

''کیا کہیں تمہیں کوئی میرا ہم شکل ملا؟'' میں نے مُسکرا کر پُوچھا

''ہاں! سیکنڈی نیویا میں!'' اس نے میری طرف دیکھے بغیر اور اپنے ذہن پر زور دیئے بغیر جواب دیا۔

رات گئے تک ہم سڑکوں پر مارے مارے پھرتے رہے۔ جب تھک گئے تو گھر کا رُخ کیا۔ وہ کمرے میں داخل ہُوا، کرسی پر بیٹھا، دو ایک منٹ اِدھر اُدھر کی باتیں کرتا رہا پھر اس نے ایک دم اپنا مخصوص گیت گانا شروع کردیا۔

میں نے پُوچھا۔ ''اس گیت میں جو الفاظ ہیں ان کے معنی کیا ہیں؟''

''معنی کوئی ساتھ نہیں دیتا، صرف الفاظ دیتا ہے۔ دیتا بھی کیا ہے بس ان پر اپنے معنی کی مہر ثبت کردیتا ہے۔ اور ہم ان میں سے اپنے معنی تلاش کرتے ہیں!'' اس نے جواب دیا۔ کرسی پر سے اُٹھتے ہُوئے اس نے کمرے کی بے ترتیبی کا جائزہ لیا اور پھر اچانک بول اُٹھا۔ ''تم شادی کیوں نہیں کر لیتے اچھے خاصے معمولی آدمی ہو۔'' میں بوکھلا سا گیا۔

''بات دراصل یہ ہے۔'' میں نے اس کے قریب ہوتے ہوئے کہا۔ ''ہماری بلڈنگ کے اوپر والی منزل میں ایک دشنو بابو رہتے ہیں۔ وہ اس بلڈنگ کے مالک بھی ہیں۔ ہم سب ان کے کرایہ دار ہیں۔ بہت سال پہلے جب وہ بالکل معمولی آدمی تھے تو انہوں نے ایک لڑکی سے شادی کی تھی۔ جس کا نام ''سرسوتی'' ہے۔ پھر اچانک دشنو بابو ایک مالدار عورت لکشمی سے ٹکرا گئے۔ تب انہیں اپنی غلطی کا احساس ہوا اور انہوں نے ''لکشمی'' سے اپنا دوسرا بیاہ رچا لیا۔ اب لکشمی اور دشنو دونوں آرام سے زندگی بسر کرتے ہیں۔ اور بے چاری ''سرسوتی'' رات رات بھر سیڑھیوں میں بیٹھی روتی رہتی ہے۔ اسی ہنگامے کی وجہ سے میں ابھی تک طے نہیں کر پایا کہ مجھے کسی سرسوتی سے شادی کرنی چاہیئے تھی یا کسی لکشمی سے!''

اس نے میرے چہرے کی طرف غور سے دیکھا، اس کی آنکھوں کے سُرخ ڈورے اس کے چہرے کو خوف ناک بنا رہے تھے۔ پھر اس نے ایک دم سے گڈ نائٹ! کہا اور تیزی سیڑھیاں اتر گیا۔ اپنی اسی طرح کی حرکتوں اور باتوں کی وجہ سے وہ کبھی کبھی مجھے گوشت پوست کے آدمی کی بجائے کوئی خیال لگتا ہے جو سمندر پار سے یہاں آ گیا ہو۔

جس عمارت کے ایک کمرے میں میں رہتا ہُوں۔ اس کے سب کمروں کی دیواریں کہیں نہ کہیں، جیسے تیسے ایک دوسرے سے مشترک ہیں۔ جس کی وجہ سے ایک کمرے کے اندر کی آواز یا خاموشی دوسرے میں منتقل ہوتی رہتی ہے۔ میں سوچتا ہوں، میری آواز یا خاموشی یا پھر چند لمحے پہلے میرے کمرے میں گونجنے والی اس کے گانے کی آواز بھی ضرور کہیں نہ کہیں پہنچی ہوگی۔

باہر شاید رات نے صبح کی طرف اپنا سفر شروع کردیا ہے۔ اردگرد کے سب گھروں کی بتیاں بُجھ گئی ہیں۔ ہر طرف اندھیرا ہے۔ اور خاموشی دیمک کی طرح ہر طرف آہستہ آہستہ رینگتے جارہی ہے۔ میں دروازے کی چٹخنی چڑھا کر اور مدھم بتی جلا کر اپنے بستر پر لیٹ گیا ہُوں۔

مدھم روشنی میں سفید چادر میں لپٹا ہوا اپنا جسم مجھے کفن میں لپٹی ہوئی لاش کی طرح لگتا ہے۔ تنہائی، تاریکی اور خاموشی میں ایسا خیال خوف زدہ کر ہی دیتا ہے۔ جیسے خواب میں بلندی سے گرتے ہوئے آدمی

کا جسم اور ذہن سُن ہو جاتے ہیں۔ ایسی ہی میری کیفیت ہے۔ دھیرے دھیرے میں نیچے، گر رہا ہوں اور
پھر اچانک مجھے لگتا ہے میں اپنے جسم میں واپس آ گیا ہوں۔
باہر سے کسی کے رونے کی آواز آ رہی ہے شاید سرسوتی اور لکشمی میں پھر جھگڑا ہوا ہے اور سرسوتی
کے رونے کی آواز سیڑھی، سیڑھی اُتر کر نیچے میرے کمرے کے دروازے تک آ گئی ہے، مگر یہ تو کسی بچے
کے رونے کی آواز ہے! میں محسوس کرتا ہوں۔۔۔ ٹھیک ہے پڑوس والوں کا بچہ اچانک بھوک کی وجہ سے
رونے لگ گیا ہوگا۔ اور اس کی ماں بدستور نیند میں بے خبر سو رہی ہوگی یا پھر شاید ایسا بھی تو ہو سکتا ہے کہ وہ
مر گئی ہو اور بچہ بلک بلک کے رو رہا ہو۔ آواز آہستہ آہستہ قریب ہو کر واضح ہوتی جا رہی ہے۔ پھر مجھے لگتا
ہے کہ ایک بچہ میرے ہی پہلو میں پڑا رو رہا ہے۔ اور کفن میں لپٹی میری لاش میں کوئی حرکت نہیں ہو رہی۔
"اگر درخت تہذیب کی علامت ہے تو ہم اس کے سائے میں روتے ہُوئے آزاد پھول
ہیں۔ میرے ذہن میں اچانک اس کے الفاظ کے معنی کھل اُٹھے ہیں جن کے سر وہ اپنے ساتھ لے
گیا تھا۔

بچہ بدستور رو رہا ہے۔ دھیرے دھیرے اس کی آواز میں درد اور دُکھ کی لہریں شامل ہوتی جا رہی
ہیں۔ جیسے اسے پتہ چل گیا ہو کہ اس کی ماں مر گئی ہے۔ مگر اسے یہ کس نے بتایا ہوگا؟ اس کے باپ نے؟
مگر وہ تو بدستور سو رہا ہے۔ کیونکہ اس کی آواز میں اس کے باپ کی آواز ابھی شامل نہیں ہوئی۔ یہ تو ہر کسی کو
آپ ہی پتہ چل جاتا ہے کہ اس کی ماں مر گئی ہے۔ مجھے نہیں پتہ چل گیا تھا!۔۔۔ بچے کے رونے کی آواز
میری آواز سے کتنی ملتی جلتی ہے۔۔۔!

پھر اس کے الفاظ میرے کان میں گونجنے لگے۔ "اچھے خاصے معمولی آدمی ہو"۔ میں واقعی معمولی
آدمی ہوں۔ ہر صبح اپنے گھر سے تیار ہو کر نکلتا ہوں۔ دروازہ بند کرتے ہُوئے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے الوداع
کہتا ہوں۔ سورج کی طرف مُنہ کر کے دن بھر بھاگتا رہتا ہوں اور رات ہونے پر اپنے آپ کو گھر کے
دروازے پہ کھڑا پاتا ہوں۔

صبح سب سے پہلے سارس کی طرح اُڑتا ہوا میں اس عمارت تک جاتا ہوں۔ جہاں ایک عورت
خوبصورت کیبن میں گلاس ٹاپ کے میز پر اپنی سفید مرمریں باہیں پھیلائے گھومنے والی کرسی پر بیٹھی رہتی
ہے۔ وہ اپنے سفید بالوں کو ہر روز خضاب سے رنگ کر آتی ہے۔ میز پر پھیلی ہوئی اس کی باہیں۔ اس طرح
لگتی ہیں کہ جیسے کسی عورت کی برہنہ ٹانگیں ہوں۔

کیبن کے اردگرد سے کئی سیڑھیاں اُوپر چڑھتی ہیں۔ سیڑھیاں چڑھتے ہوئے میں اس کیبن کے
شیشوں میں سے اکثر جھانکتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ اگر وہ واقعی اپنی ننگی ٹانگیں میز پر پھیلائے ہوئے ہے
تو۔۔۔

۔۔۔! سیڑھیاں جہاں سے شروع ہوتی ہیں۔ وہاں داہنے طرف ایک بڑی سی الماری لگی ہوئی

ہے۔ جس میں چھوٹے چھوٹے بنک کے لاکروں جیسے کئی خانے بنے ہوئے ہیں جن میں ہر آدمی اپنی ذاتی چیزیں رکھ سکتا ہے۔ مگر میں ہر روز اپنی ذات ہی کو اس میں بند کر کے سیڑھیاں چڑھ جاتا ہوں۔ اور پھر شام کو جاتے ہوئے دوبارہ اسے نکال لیتا ہوں۔ باہر تھیٹر والوں کی گاڑی کھڑی رہتی ہے۔ اس کا ڈرائیور مجھے آنکھوں کے اشارے سے بیٹھنے کے لئے کہتا ہے اور میں شہر کے جدید ترین تھیٹر میں پہنچا دیا جاتا ہوں۔ جس کا پنڈال بالکل سرکس کے پنڈال کے جیسا ہے۔ میں اس تھیٹر میں پچھلے اٹھارہ برس سے ایک ہی رول ادا کر رہا ہوں۔ سٹیج بالکل وسط میں ہے۔ اور میرا پہلا میک اپ اتار کر اگلی در، کا میک اپ اور لباس پہنا دیا جاتا ہے۔ مکالمے سب بیک گراؤنڈ سے ہوتے ہیں۔ مجھے صرف للّی پت والوں کی مار کھانے کا کردار ادا کرنا ہوتا ہے۔ ان کے ننھے ننھے سوئیوں جیسے بھالے میرے جسم میں چبھتے ہیں۔ ان کے کمانوں سے نکلے ہوئے چھوٹے چھوٹے تیر میرے جسم میں پیوست ہو جاتے ہیں۔ میرے مساموں سے خون کی بوندیں پسینے کی طرح نکلتی ہیں۔ مجھ میں خوبی بس یہی ہے کہ میں تکلیف کا اظہار نہیں کرتا اس لئے اتنے برسوں سے یہ سب چل رہا ہے۔ یہاں سے مجھے ملتا کچھ بھی نہیں یہ تو محض ہابی کے طور پر ہے۔ پھر جب شو ختم ہو جاتا ہے تو مجھے ایک اسٹریچر پر لٹا کر ایک باتھ روم میں لے جاتے ہیں۔ جہاں الکوحل سے بھرے ہوئے ٹب میں مجھے ڈال دیا جاتا ہے۔ الکوحل میرے زخموں میں ٹیسیں پیدا کرتی ہے۔ پھر ایک دم ایک خنکی کی لہر میرے جسم میں دوڑ جاتی ہے اور میں تازہ دم ہو کر گھر کی طرف بڑھتا ہوں۔

ایک دن عجیب تماشا ہوا۔ جب اس عمارت کے دروازے بند ہونے کا وقت آیا تب میں پیشاب خانے میں تھا۔ میرے پیچھے دھپ سے دروازہ بند ہوا۔ میں گھبرا کر زور زور سے دروازہ پیٹنے لگا تب ایک آدمی نے آکر دروازہ کھولا۔ میں اس تصور سے ہی اس قدر گھبرا گیا تھا کہ اگر مجھے ساری رات اس پیشاب خانے میں بند رہنا پڑتا تو میری کیا حالت ہوتی۔ گھبراہٹ میں چلتے وقت میں نے اس کیبن کی طرف بھی دھیان نہ دیا کہ آیا وہ عورت چلی گئی ہے یا نہیں۔ اور نہ ہی اس لاکر میں رکھی ہوئی اپنی ذات ہی نکالنے کا خیال آیا۔ باہر تھیٹر کی گاڑی کا ڈرائیور ہارن پر ہارن بجائے جا رہا تھا۔ میں بھاگتا ہوا گاڑی میں بیٹھا اور گاڑی چل دی۔

میں بہت پریشان تھا کہ آج میں اپنی ذات کے بغیر اپنا رول کیسے ادا کر پاؤں گا۔ مگر میری حیرانی کی انتہا نہ رہی جب میں نے دیکھا کہ اس دن شو ختم ہونے پر بھیڑ اپنی کرسیوں سے اُٹھ کر میری طرف لپکی اور میری اداکاری کو اتنا قدرتی بتایا کہ میں خود بھی حیران رہ گیا۔

تب سے میں نے اپنی ذات کو اس لاکر ہی میں پڑا رہنے دیا ہے۔

ہوا کے ایک جھونکے نے کھڑکی کے پٹ کو زور سے پٹخ دیا ہے۔ میں پھر اپنے کمرے کے ماحول کی خوشبو محسوس کرنے لگا ہوں۔۔۔۔ سیڑھیوں پر بیٹھی ہوئی سرسوتی کی سسکیوں کی آواز روتے ہوئے بچے کی کرب ناک آواز میں اب ایک اور آدمی کی آواز بھی شامل ہو گئی ہے۔ شاید بچے کا باپ بھی جاگ گیا

ہے۔ وہ اپنی بیوی کی لاش اور بلکتے ہوئے بچے کو دیکھ کر ضبط نہ کر سکا۔

ایک اچھے پڑوسی کے ناطے میرا فرض ہے کہ ان کے سکھ، دُکھ میں حصہ بٹاؤں، کیوں کہ ہم سب ایک ہی درخت کے سائے تلے کھلے ہوئے آزاد پھول ہیں۔

میرا جی چاہتا ہے کہ، میں اپنے کمرے کی چاروں دیواروں میں سے ایک ایک اینٹ اکھاڑ کر ارد گرد کے کمروں میں جھانک کر انہیں سوتے ہوئے یا روتے ہوئے دیکھوں۔ کیوں کہ دونوں ہی حالتوں میں آدمی بے بسی کی حالت میں ہوتا ہے۔ مگر میں بھی کتنا کمینہ آدمی ہوں لوگوں کو بے بسی کی حالت میں دیکھنے کے شوق میں سارے کمرے کی دیواریں اکھاڑ دینا چاہتا ہوں۔

میں نے پھر اپنے آپ کو اٹھ کر ان کے کمروں میں جا کر ان کے رونے کی وجہ دریافت کرنے پر آمادہ کیا۔ رونے کی آوازیں اب کافی بلند ہو چکی تھیں۔ اور ان کی وجہ سے کمرے میں بند رہنا ممکن نہ تھا۔ میں نے وہی کفن جیسی سفید چادر اپنے گرد لپیٹی اور سیاہ سلیپر پہن کر دروازے کی طرف بڑھا۔ جوں ہی میں نے دروازے کی چٹخنی کی طرف ہاتھ بڑھایا کہ باہر سے کسی نے دروازے پر دستک دی، میں نے جھٹ سے دروازہ کھول دیا۔

سیڑھیوں میں بیٹھ کر رونے والی سرسوتی، بلک بلک کر رونے والا بچہ، مری ہوئی عورت اور اس کا مجبور خاوند چاروں باہر کھڑے تھے۔ چاروں نے یک زبان مجھ سے پوچھا۔

''کیا بات ہے آپ اتنی دیر سے رو رہے ہیں؟ ایک اچھے پڑوسی کے ناطے ہم نے اپنا فرض سمجھا کہ۔۔۔!''

دوسرے آدمی کا ڈرائینگ روم

سریندر پرکاش

سمندر پھلانگ کر ہم نے جب میدان عبور کئے تو دیکھا کہ پگڈنڈیاں ہاتھ کی انگلیوں کی طرح پہاڑوں پر پھیل گئیں۔ میں اک ذرا رُکا اور ان پر نظر ڈالی جو باجھل سر جھکائے ایک دوسرے کے پیچھے چلے جارہے تھے۔ میں بے پناہ اپنائیت کے احساس سے لبریز ہوگیا۔۔۔تب علیحدگی کے بے نام جذبے نے ذہن میں ایک کسک کی صورت اختیا کی اور میں انتہائی غم زدہ، سر جھکائے وادی میں اُتر گیا۔

جب پیچھے مُڑ کر دیکھا تو وہ سب تھوتھنیاں اُٹھائے میری طرف دیکھ رہے تھے۔ بار بار سر ہلا کر وہ اپنی رفاقت کا اظہار کرتے، ان کی گردنوں میں بندھی ہوئی دھات کی گھنٹیاں ''الوداع، الوداع'' پکار رہی تھیں۔ اور ان کی بڑی بڑی سیاہ آنکھوں کے کونوں پر آنسو موتیوں کی طرح چمک رہے تھے۔

میرے ہونٹ شدت سے کانپے، آنکھیں مند گئیں، پاؤں رُک گئے مگر پھر بھی میں بھاری قدموں سے آگے بڑھا، حتیٰ کہ میں ان کے لئے اور وہ میرے لئے دُور اُفق پر لرزاں نکتے کی صورت اختیار کر گئے۔

وادی میں اُونچے اُونچے بے ترتیب درخت جابجا پھیلے ہوئے تھے جن کے جسموں کی خوشبو فضاء میں گھل گئی تھی۔ نئے راستوں پر چلنے سے دل میں رہ رہ کے امنگ سی پیدا ہوتی۔ سورج مسکراتا ہوا پہاڑ پر سیڑھی سیڑھی چڑھ رہا تھا کہ میں گرد آلود پگڈنڈیوں کو چھوڑ کر صاف شفاف، چکنی سڑکوں پر آ گیا۔ پختہ سڑکوں پر صرف میرے پاؤں سے جھڑتی ہوئی گرد تھی جو میں پگڈنڈیوں سے لے کر آیا تھا۔۔۔یا پھر میرے قدموں کی چاپ سنائی دے رہی تھی۔

چکنی سڑکوں کی سیاہی دھیرے دھیرے اُبھر کر فضا میں تحلیل ہونے لگی اور اُفق پر سورج کمزوری

سے لڑھکنے لگا۔
ابھی جھٹپٹا ہی تھا کہ میں ایک گول کشادہ مکان کے بڑے سے پھاٹک پر آ رُکا۔ نئے خوبصورت پھولوں سے لدی جھاڑیوں اور کنجوں میں سے ہوتی ہوئی ایک روش اُونچے اُونچے ستونوں والے برآمدے تک چلی گئی جس پر بکھرے ہوئے پتھر دن کی آخری زرد دھوپ میں چمچمارہے تھے۔ میں نپے تلے قدم رکھتا ہوا یوں آگے بڑھا جیسے پہلے بھی کئی بار یہاں آ چکا ہوں۔
خاموش، ویران برآمدے میں میری آواز گونجی۔ مجھے تعجب سا ہوا۔ یوں محسوس ہوا کہ جیسے کوئی مجھے پکار رہا ہے۔ میں آپ ہی آپ مسکرادیا۔ کوئی جواب نہ پا کر آگے بڑھا اور بڑے سے ولندیزی دروازے نے مجھے باہیں پھیلا کر خوش آمدید کہا۔
ولندیزی دروازوں کے ساتھ ہی قدیم آریائی جھروکوں ایسی کھڑکیاں تھیں اور ان سب پر گہرے کتھئی رنگ کے بھاری پردے لٹک رہے تھے جن کی سجاوٹ سے سارے کمرے میں گہرے دھندلکے کا احساس ہو رہا تھا۔ ماحول کی اس ایکاایکی تبدیلی نے مجھ پر ایک عجیب کیفیت طاری کر دی اور میں سہما سہما کھڑا ہو گیا۔
"۔۔۔نیند کی جھپکی تھی شاید؟"
نیم تاریک کمرے میں سہما سہما سا صوفے کے گدگدے پن میں دھنستا ہوا پاتال میں اُترا جارہا ہُوں۔ آتش دان میں آگ بُجھ گئی ہے پھر بھی راکھ میں چھپی بیٹھی چنگاریوں کی چمک گہرے سبز ریشمی قالین پر ابھی موجود ہے۔ کارنر ٹیبل پر رکھے دھات کے گل دان کو میرے بڑے سے ہاتھ نے چُھو کر چھوڑ دیا ہے۔ اس کے جسم کی خُنکی ابھی تک انگلیوں پر محسوس ہو رہی ہے۔ گل دان کا اپنا ایک الگ وجود میں نے قبول کر لیا ہے۔ ہاتھ میرا ہے اسی لئے احساس بھی میرا ہے۔ لیکن گل دان نے میرے احساس کو قبول نہیں کیا ہے۔
مجھے "اس کا" انتظار ہے۔ "وہ" اندر کاریڈار میں کُھلنے والے دروازے سے پردہ سرکا کر مسکراتا ہوا نکلے گا۔ اور میں بوکھلاہٹ میں اٹھ کر اس کی طرف بڑھوں گا۔ اور پھر ہم دونوں بڑی گرم جوشی سے ملیں گے۔ وہ بڑا خوش سلیقہ آدمی ہے۔ ڈرائینگ روم کی سجاوٹ، رنگوں کا انتخاب، آرائشی چیزوں کی سج دھج ۔۔۔سب میں ایک "گریس" ہے۔ نہ جانے وہ کب سے ان کے بارے میں سوچ رہا تھا، ان کے لئے بھٹک رہا تھا۔۔۔اور تب کہیں جا کر وہ سب کر پایا ہے۔
آتش دان بلیک ماربل کو کاٹ کر بنایا گیا ہے۔ جس پر جا بجا غیر مسلسل سفید دھاریاں ہیں۔ میں کچھ دیر تک ان دھاریوں کو غور سے دیکھتا رہا۔ مجھے یوں محسوس ہوا کہ جیسے وہ دھاریاں طویل و عریض صحرا کے "لینڈ اسکیپ" سے مشابہ ہیں۔ بالکل خالی صحرا، اداس، خاموش۔ اور میں آہستہ آہستہ چلتا ہوا اس صحرا میں کھو گیا اور ریت کے جھکڑ نے مجھے اپنے اندر گم کر لیا۔ اور میں ویسے ہی سہما سہما خوف زدہ سا اپنے آپ کو

ڈھونڈنے کے لئے اس صحرا کی طرف بڑھا۔

میں آتش دان پر بنی کارنس پر ہاتھ جما کر، جھک کر اپنے آپ کو تلاش کرنے لگا۔ کارنس پر ایک تصویر رکھی تھی جو بے دھیانی میں میرا ہاتھ لگنے سے، گر گئی۔ میں نے اس تصویر کو اُٹھا کر دیکھا: ایک خوش پوش آدمی گود میں ایک ننھی سی بچی کو اُٹھائے بیٹھا ہے اور اس کے بائیں کندھے سے جڑ کر ایک عورت بیٹھی ہے۔ دونوں مسکرا رہے ہیں اور بچی ان کی طرف مُڑ کر دیکھ رہی ہے۔ نہ جانے کیوں مجھے خیال آیا کہ کبھی ایسی ہی تصویر کھنچوانے کے لئے میں بھی بیٹھا تھا اور فوٹو گرافر نے کہا تھا:

''ذرا مسکرائیے!''

ہم تینوں مسکرائے اور فوٹو گرافر نے کہا: ''تھینک یو'' اور ہم اُٹھ کر بیٹھ گئے۔ ہم ابھی تک بکھرے ہوئے ہیں۔ اگر اکٹھے بھی ہو جائیں تو مسکرا نہیں سکتے۔ باقی تصویر ویسی کی ویسی کھنچ جائے گی۔

لیکن ''وہ'' تصویر میں مسکرا رہا ہے، اس کی بیوی بھی مسکرا رہی ہے اور بچی بھی شاید، کیوں کہ اس کا چہرہ دکھائی نہیں دیتا۔ ایسے ہی مسکراتا ہوا وہ پچھلے دروازے سے وارد ہوگا۔ اور اس کی بیوی پچھلے کمروں میں کسی بیڈ روم میں بیٹھی مسکرا رہی ہوگی۔ اور بچی شاید مکان کے پچھواڑے خوب صورت، پُر سکون کنجوں میں تتلیاں پکڑ رہی ہوگی۔

صوفے کے سائیڈ ٹیبل پر پینے کے لئے کچھ رکھا گیا ہے۔ جب میں اس تصویر کے بارے میں سوچ رہا تھا اور اپنے آپ کو صحرا میں کھوج رہا تھا تو کوئی پیچھے سے نارنگی کے رنگ کی کسی چیز کا گلاس رکھ گیا تھا۔

''ٹھک... ٹھک... ٹھک''۔ برآمدے کی زمین پر لاٹھی ٹیک کر چلنے کی آواز آرہی ہے: بڑی مسلسل، بڑی متوازن، بڑی باقاعدہ۔ میں دروازے کا پردہ سرکا کر سر باہر نکال کر دیکھتا ہوں۔ کوئی آہستہ آہستہ چلتا ہوا برآمدے کے خم سے مڑ گیا اور اب اس کی پشت بھی غائب ہوگئی ہے اور لاٹھی ٹیکنے کی آواز ہر لحظہ دور ہوتی جا رہی ہے۔

''سمندر کنارے کا کوئی شہر ہے؟ میں سمندر کے بارے میں اتنا فکر مند کیوں ہوں؟'' میرے ذہن میں سمندر اپنی بے کرانی، اپنی گہرائی اور اپنے مد و جزر کے ساتھ پھیلتا چلا گیا اور میں محسوس کرنے لگا کہ یہ واقعی سمندر کنارے کا کوئی شہر ہے اور میں ایک کمزور سی، نحیف سی چھوٹی سی کشتی کی طرح ہچکولے کھاتا ہوا، ڈولتا ہوا کھڑکی تک پہنچا اور جھٹ سے پردہ ہٹا دیا۔

''باہر شاید برف گر رہی ہے''۔ ''ایک ایک گالا، ایک ایک گالا''۔ میں نے اپنا ہاتھ بڑھایا اور میرا ہاتھ کھڑکی سے باہر فضاء میں دھیرے دھیرے کبھی سیدھا کبھی اُلٹا حرکت کرنے لگا مگر ایک گالا بھی اس پر نہ گرا، ایک ذرا سی خنکی بھی اس پر محسوس نہ ہوئی۔

''قدیم آریائی جھروکوں ایسی کھڑکی!'' میں بڑبڑا کر اس کی طرف دیکھنے لگا۔

"برف کہاں ہے؟" "نہیں، کہیں نہیں!" میں خود ہی سوال کرتا ہوں اور پھر خود ہی جواب دیتا ہوں، مگر اس سوال اور جواب کی آواز کہیں سنائی نہیں دیتی، صرف محسوس ہوتی ہے: ایک اداس، پُراسرار سرگوشی۔۔۔اور میں اس احساس سے خوف زدہ ہو کر پھر اس گل دان کی طرف پلٹتا ہوں جس نے سب سے پہلے اس کمرے میں میرے احساس کو بیدار کیا تھا۔

بڑا سا گول گل دان جس پر بڑی ترتیب سے نقش و نگار بنائے گئے تھے بالکل بے حرکت پڑا ہے اور اس میں شروع جاڑوں کے پھول سجے ہوئے ہیں۔ یہ پھول کس ہاتھ نے سجائے ہیں؟ گل دان سے ہٹ کر میرا ذہن کچھ ہاتھوں کے بارے میں سوچتا ہے جن میں پھول ہیں۔ پھر ہوا کھڑکی کے پردوں کو چھیڑتی ہے، دروازے کا پردہ بھی سرسراتا ہے اور میں بالکل تنہا ان تمام چیزوں کے بارے میں سوچتا ہوں اور محسوس کرتا ہوں اور پھر غم زدہ ہو جاتا ہوں۔ بے وجہ کا غم۔ بے بنیاد اکیلا پن۔

ایک سانپ میرے ذہن میں پھن پھیلا کر اپنی تیز تڑپتی ہوئی سرخ زبان نکال کر ادھر اُدھر دیکھتا ہے، پھر آہستہ سے نیچے قالین پر اتر جاتا ہے اور تیزی سے چلتا ہوا پیچھے والے دروازے کی طرف بڑھ جاتا ہے۔ میں خوف زدگی کی انتہائی کیفیت میں چیخ اٹھتا ہوں اور میری نظروں کے سامنے بیڈ روم میں بیٹھی ہوئی، مسکراتی ہوئی ایک عورت انگڑائی لیتی ہے اور تتلیاں پکڑتی ہوئی ایک بچی زقند بھرتی ہے اور میں صوفے کی پشت کو مضبوطی سے تھام لیتا ہوں اور آنکھیں بند کر لیتا ہوں۔ سارا منظر کہیں دور اندھیرے میں آہستہ آہستہ گم ہو جاتا ہے۔

"وہ ابھی نہیں آیا۔ رات باہر لان میں اتر آئی ہوگی"۔ لاٹھی ٹیکنے کی آواز پھر قریب آتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ میں تیزی سے بڑھ کر دروازے کا پردہ ہٹا دیتا ہوں۔ ایک اندھا، ادھیڑ عمر آدمی لاٹھی کے سہارے بڑھ رہا ہے۔۔۔ نپے تلے قدموں کے ساتھ لاٹھی کی باقاعدگی سے ابھرتی ہوئی آواز کے ساتھ۔ اس سے پیشتر کہ میں اسے بڑھ کر روکوں وہ آگے بڑھ جاتا ہے اور خاموشی سے برآمدے کے خم سے مڑ جاتا ہے۔ ایکا ایکی پلٹ کر میں کمرے کے خالی پن کو گھورتا ہوں۔ بڑا خوبصورت کمرہ ہے۔ دیوار پر بارہ سنگے کا ایک سر ٹنگا ہوا ہے اور اس کے نیچے ایک بڑا ہی مرصع تیر کمان آرائش کے لئے لٹکا ہوا ہے۔ کھڑکی اور دروازے کے درمیان والی دیوار کے خالی پن کو بھرنے کے لئے چوڑے سنہری چوکھٹ والی ایک بڑی سی تصویر ٹنگی ہے جس میں ہزار رنگوں والی ان گنت جنگلی چڑیاں پُھدکتی ہوئی محسوس ہوتی نظر آ رہی ہیں۔

"سب خوب ہے! ہر چیز جاذب ہے! تمام کچھ اپنانے کو جی چاہتا ہے۔ کاش! اے کاش! یہ سب کچھ میرا ہوتا۔ یہ صوفہ، کارنیبل پر پڑا ہوا گل دان، بک کیس میں پڑی ہوئی کتابیں، کارنس پر رکھی ہوئی تصویر، گہرے سبز قالین کا گدگدا پن، آریائی جھروکوں ایسی کھڑکیاں، ولندیزی دروازے پر سرسراتے ہوئے پردے، بیڈ روم میں مسکراتی عورت، تتلیاں پکڑتی ہوئی بچی اور ان تمام چیزوں کے اپنا ہونے کا بھرم۔

گیر، بھرپور احساس''۔

''مگر نہیں۔۔۔یں۔یں۔ں!''۔اُف! میری آواز اس قدر بلند کیوں ہے؟'' مجھے اپنے چلانے پر ندامت محسوس ہوتی ہے۔ندامت، خوف اور اجنبیت کے احساس سے میں گزر جاتا ہوں اور پھر مجھے اپنا وجود گہرے سبز قالین پر اوندھا پڑا محسوس ہوتا ہے اور ایسا لگتا ہے جیسے کوئی آدمی قالین کو اپنی انگلیوں میں بھر لینے کی کوشش میں تڑپ رہا ہے، رو رہا ہے اور پھر اس کی ہچکی بندھ جاتی ہے۔

''خاموش ہو جاؤ۔۔۔خاموش!'' میں گہرے غم میں ڈوب کر اسے کہتا ہوں اور میرے اپنے آنسو ڈھلک کر میرے رخساروں تک آ جاتے ہیں اور میں اسے ویسے ہی خاموشی سے تڑپتا ہوا دیکھتا ہوں۔

''ٹھک۔۔۔ٹھک۔۔۔ٹھک''۔ میں تیزی سے دروازے کی طرف بڑھتا ہوں۔ ''رُک جاؤ۔۔۔و۔۔۔و۔۔۔و!'' میں دھاڑتا ہوں۔اندھا بالکل میرے قریب سے گزر گیا ہے۔اس پر میری آواز کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔میں لپک کر اسے پکڑنے کی کوشش کرتا ہوں لیکن ناکام رہتا ہوں۔(یہ میری زندگی کی بہت سی ناکامیوں میں سے ایک ناکامی ہے۔میں اسے پہلے دن سے ہی پکڑنے میں ناکام رہا ہوں)۔وہ برآمدے کے موڑ سے اوجھل ہو گیا ہے۔

اندر وہ قالین پر اوندھا پڑا ابھی تک بسور رہا ہے۔پیچھے کھلنے والے دروازوں پر ذرا بھی جنبش نہیں ہوتی۔سانپ کے مکان میں گھس جانے سے ذرا بھی ہلچل پیدا نہیں ہوتی۔(''اُف کتنے بے حس لوگ ہیں!'')

اسی دروازے کے قریب تپائی پر کانسے میں ڈھلا ایک بوڑھا بیٹھا بڑی بے فکری سے ناریل پی رہا ہے۔

''اچھا تو میں چلتا ہوں''۔

''چلتا ہوں؟ مگر کہاں؟''۔سوال اور جواب دونوں ہاتھ پھیلائے نظریں ایک دوسرے پر گاڑے کھڑے ہیں اور میں آہستہ سے سرک کر اس مجمعے کے پاس پہنچ جاتا ہوں۔

''پانی تو پی لیجئے''۔ایک بڑی ہی میٹھی آواز کمرے میں گونجی۔

''نہیں، بس اب میں چلتا ہوں، بہت دیر ہو گئی''۔ میں پلٹے بغیر، اس عورت کو دیکھے بغیر ہی جواب دیتا ہوں۔

''لیکن کہاں؟'' آواز پھر اُبھری اور پھیل گئی۔(سوال اور جواب نے مل کر شرارت کی ہے شاید! اور اب میں ان کے درمیان کھڑا ہوں اور میرے لئے ان کی فتح مند نظروں کی تاب لانا مشکل ہو رہا ہے اور میں سر جھکا کر خاموش ہو جاتا ہوں)۔

''یہ سب اگر نہ ہو سکے تو بھی کوئی بات نہیں۔مگر اتنا تو ہو ہی سکتا ہے کہ میں اس بوڑھے کی طرح بے فکری سے بیٹھا تمبا کو پیتا رہوں؟''

''پیلے کانسے میں ڈھلنا پڑے گا!'' قالین پر اوندھے پڑے آدمی نے کہا اور اُٹھ کر آتش دان کے
بے صحرا میں گم ہوگیا۔

''کیا کوئی مجھے کانسے میں ڈھالے گا؟'' میں نے مجسمے کو مخاطب کر کے کہا۔ بوڑھے نے تمباکو کا ایک لمبا کش لگایا اور مسکراتے ہوئے دھواں میرے چہرے پر چھوڑ دیا۔ قدیم آریائی جھروکوں ایسی کھڑکیوں کے پردے سرسرائے اور بڑی سی تصویر میں ہزار رنگوں والی جنگلی چڑیوں نے پُھدک کر اپنی اپنی جگہیں بدل لیں۔ میں خوف زدگی کے انتہائی احساس سے لڑکھڑاتا ہوا سائیڈ ٹیبل تک پہنچا اور غٹا غٹ سارا گلاس چڑھا گیا۔

''ابھی اسے صحرا میں کھوجنا ہے۔ شاید اس شدید برف باری میں بھاگ کر جانا پڑے۔ یا پھر سمندر کنارے کے شہر میں''۔ (کشتی بہر حال ساحل تک پہنچنی چاہیئے)

(ایک بپھرا ہوا سمندر، ایک ریت اُڑاتا صحرا اور ایک برف کا طوفان اور میں اکیلا آدمی! میں کیا کچھ کرلوں گا؟) میں دل ہی دل میں اس چیز کو گالی دیتا ہوں۔ جو یہ سب کچھ سوچتی ہے مگر نظر نہیں آتی اور مجھ نحیف، کمزور، بے سہارا۔۔۔ کو بھٹکاتی پھرتی ہے۔

''ٹھک۔۔۔ ٹھک۔۔۔ ٹھک''۔ وہ پھر گزر گیا ہے۔ میں اسے پکڑ نہیں سکتا، اس بات نہیں کر سکتا۔ وہ گونگا، بہرہ، اندھا۔ ذہن میں سوراخ کرتی ہوئی اس کی لاٹھی کی آواز۔

''چلو بھائی چلو''۔ دروازے پر کسی نے دستک دی ہے۔

''مگر وہ تو ابھی آیا نہیں''۔ میں نے جواب دیا۔

''اب نہیں پھر سہی، دیکھو دیر ہو رہی ہے''۔ آواز باہر لان میں سے گونج کر آرہی ہے۔

''ذرا سنو! پھر کب آنا ہوگا؟'' میں نے پلٹ کر ڈرائننگ روم میں چاروں طرف نظریں گھمائیں جو مجھے انتہائی پسند تھا۔۔۔ پُرسکون، آرام دہ، ''کوزی''۔

جواب میں وہ قہقہہ لگا کر ہنسا۔ شاید وہ میری حریص نگاہوں کا مطلب سمجھ گیا تھا۔

لاٹھی ٹیکنے کی آواز بڑی جلدی جلدی دروازے پر سنائی دی۔ شاید اسے بھی جلدی ہے۔ باہر صرف آواز تھی۔ ایک اس کے قہقہے کی آواز، دوسری اندھے کی لاٹھی کی آواز۔ اور رات باہر لان میں اُتر کر سارے میں پھیل گئی تھی۔۔۔ شروع جاڑوں کی اندھیری رات۔

''یہ سب تمہارا ہی تو تھا۔ مگر اب اس سے زیادہ نہیں۔ بہت دیر ہو رہی ہے''۔ اس کی آواز پھر گونجی، پھیلی اور سمٹ کر پھر باہر واپس چلی گئی۔

میں کسی انجانی چیز کے کھو جانے کے غم سے پُھوٹ پُھوٹ کر رونے لگا۔ ''مجھے تم نے پہلے کیوں نہیں بتایا''۔ میں چیخا۔ ''کم از کم میں پچھلے دروازے سے اندر جا کر ان میں ایک لمحے کے لئے بیٹھ تو جاتا۔ ان کی چاہت، ان کی اپنائیت کی گرمی سے اپنی آغوش کے خالی پن کو آسودہ کر لیتا۔ یہ ظلم ہے۔۔۔

سراسر ظلم!"

"ہا---ہا---ہا"۔

میں نے قالین کو ایک نظر دیکھا اور پھر بڑھ کر اسے اپنی باہوں میں بھر لینے کے لئے اس پر اوندھا لیٹ گیا۔ اور میری پشیمانی کے آنسوؤں سے اس کا دامن بھیگنے لگا۔ اور پھر صحرا میں بھٹکا ہوا آدمی آہستہ سے چل کر میرے قریب آ کر بیٹھ گیا۔ کانسے میں ڈھلے ہوئے بوڑھے نے ایک اور گہرا کش لیا اور تمباکو کا دھواں میری طرف اُگل دیا۔

میں نے پھٹی پھٹی نگاہوں سے ان کی طرف دیکھا اور پُوچھنا چاہا: "دیکھ رہے ہو؟ یہ سب دیکھ رہے ہو نا؟" ایکا ایکی میں نے اپنی بے چارگی پر قابو پایا اور بازو لہرا کر کہنا چاہا: "سنو! تم سب سُن لو۔ سمندر کنارے کے شہر کا پتہ ہے نا؟ اگر کبھی کوئی کمزور، نحیف، بے سہارا کشتی ساحل سے آ کر لگے تو سمجھ جانا کہ وہ میں ہوں!"۔

"کسی مغربی مصنف نے لکھا ہے کہ جنسیت فطرت اور سرشت کی نہیں۔ کلچر کی تابع ہوتی ہے۔ ہمارے غزل گو شعرا نے شب وصل کے جو مناظر پیش کیے ہیں اُن کی اکثریت اس نظریے کی نفی کرتی ہے۔ ان میں طالب کا رویّہ اور برتاؤ اُس کی طبع کا تابع نظر آتا ہے۔ وہ محبوب پر ایسے جھپٹتا ہے جیسے کئی وقت کا بھوکا کھانے پر۔ لیکن کہیں کہیں ایک آدھ ایسے عاشق سے بھی ملاقات ہو جاتی ہے جو شرابِ وصل اُس مے خوار کے سلیقے سے پیتا ہے جسے سارے آدابِ مے نوشی آتے ہیں۔ ورنہ ہماری بیشتر عشقیہ شاعری میں محبوب کی حیثیت صرف شئے مطلوب کی ہے۔ عاشق اپنے جسم کی پکار تو کان کھول کر سُنتا ہے اور اپنے قلب کی منور تاریک گہرائیوں کی تھاہ تو پاتا ہے لیکن محبوب کے "درون" میں جھانکنے کی زحمت شاذ و نادر ہی کرتا ہے۔"

(خاطرِ معصوم۔ ضمیر الدین احمد)

بجوکا

سریندر پرکاش

پریم چند کی کہانی کا 'ہوری' اتنا بوڑھا ہو چکا تھا کہ اس کی پلکوں اور بھوؤں تک کے بال سفید ہو گئے تھے کمر میں خم پڑ گیا تھا اور ہاتھوں کی نسیں سانولے کھردرے گوشت سے اُبھر آئی تھیں۔
اس اثناء میں اس کے ہاں دو بیٹے ہوئے تھے، جواب نہیں رہے۔ ایک گنگا میں نہار ہا تھا کہ ڈوب گیا اور دوسرا پولیس مقابلے میں مارا گیا۔ پولیس کے ساتھ اس کا مقابلہ کیوں ہوا اس میں کچھ ایسی بتانے کی بات نہیں۔ جب بھی کوئی آدمی اپنے وجود سے واقف ہوتا ہے اور اپنے اِرد گرد پھیلی ہوئی بے چینی محسوس کرنے لگتا ہے تو اس کا پولیس کے ساتھ مقابلہ ہو جانا قدرتی ہو جاتا۔ بس ایسا ہی کچھ اس کے ساتھ ہوا تھا۔۔۔اور بُوڑھے ہوری کے ہاتھ ہل کے ہتھے کو تھامے ہوئے ایک بار ڈھیلے پڑے ذرا کانپے اور پھر ان کی گرفت اپنے آپ مضبوط ہو گئی۔ اس نے بیلوں کو ہانک لگائی اور ہل کا پھل زمین کا سینہ چیرتا ہوا آگے بڑھ گیا۔

اس دن آسمان سورج نکلنے سے پہلے کچھ زیادہ ہی سرخ تھا اور ہوری کے آنگن کے کنویں کے گرد پانچوں بچے ننگ دھڑنگ بیٹھے نہار ہے تھے۔ اس کی بڑی بہو کنویں سے پانی نکال نکال کر ان پر باری باری اُنڈیلتی جارہی تھی اور وہ اُچھلتے ہوئے اپنا پنڈا ملتے پانی اُچھال رہے تھے۔ چھوٹی بہو بڑی بڑی روٹیاں بنا کر چنگیری میں ڈال رہی تھی اور ہوری اندر کپڑے بدل کر پگڑی باندھ رہا تھا۔ پگڑی باندھ کر اس نے طاقچے میں رکھے آئینے میں اپنا چہرہ دیکھا۔۔۔سارے چہرے پر لکیریں پھیل گئیں۔ اس نے قریب ہی لٹکی ہوئی ہنومان جی کی چھوٹی سی تصویر کے سامنے آنکھیں بند کر کے دونوں ہاتھ جوڑ کر سر جھکایا اور پھر دروازے میں سے گزر کر باہر آنگن میں آ گیا۔

''سب تیار ہیں؟'' اس نے قدرے اونچی آواز میں پُوچھا۔

''ہاں بابُو۔۔۔'' سب بچے ایک ساتھ بول اُٹھے۔ بہوؤں نے اپنے سروں پر پہلو درست کیئے اور ان کے ہاتھ تیزی سے چلنے لگے۔ ہوری نے دیکھا کہ کوئی بھی تیار نہیں تھا۔ سب جھوٹ بول رہے تھے۔ اس نے سوچا یہ جھوٹ ہماری زندگی کے لئے کتنا ضروری ہے۔ اگر بھگوان نے ہمیں جھوٹ جیسی نعمت نہ دی ہوتی تو لوگ دھڑا دھڑ مرنے لگ جاتے۔ اس کے پاس جینے کا کوئی بہانہ نہ رہ جاتا۔ ہم پہلے جھوٹ بولتے ہیں اور پھر اسے سچ کرنے کی کوشش میں دیر تک زندہ رہتے ہیں۔

ہوری کے پوتے پوتیاں اور بہوئیں۔۔۔ ابھی ابھی بولے ہوئے جھوٹ کو سچ ثابت کرنے میں پوری تندہی سے جُت گئیں۔ جب تک ہوری نے ایک کونے میں پڑے کٹائی کے اوزار نکالے۔۔۔ اور اب وہ سچ مچ تیار ہو چکے تھے۔

ان کا کھیت لہلہا اُٹھا تھا۔ فصل پک گئی تھی اور آج کٹائی کا دن تھا۔ ایسے لگ رہا تھا کہ جیسے کوئی تہوار ہو۔ سب بڑے چاؤ سے جلد از جلد کھیت پر پہنچنے کی کوشش میں تھے کہ انہوں نے دیکھا سورج کی سنہری کرنوں نے سارے گھر کو اپنے جادو میں جکڑ لیا ہے۔

ہوری نے انگوچھا کندھے پر رکھتے ہوئے سوچا۔ کتنا اچھا سمے آ پہنچا ہے نہ اہلمد کی دھونس نہ بنئے کا کھٹکا نہ انگریز کی زور زبردستی اور نہ زمیندار کا حصہ۔۔۔ اس کی نظروں کے سامنے ہرے ہرے خوشے جھوم اٹھے۔

''چلو بابو''۔ اس کے بڑے پوتے نے اس کی انگلی پکڑ لی' باقی بچے اس کی ٹانگوں کے ساتھ لپٹ گئے۔ بڑی بہو نے کوٹھری کا دروازہ بند نہ کیا اور چھوٹی بہو نے روٹیوں کی پوٹلی سر پر رکھی۔

بیر بجرنگی کا نام لے کر سب باہر کی چار دیواری والے دروازے میں سے نکل کر گلی میں آ گئے اور پھر دائیں طرف مُڑ کر اپنے کھیت کی طرف بڑھنے لگے۔

گاؤں کی گلیوں' گلیاروں میں چہل پہل شروع ہو چکی تھی۔ لوگ کھیتوں کو آ جا رہے تھے۔ سب کے دلوں میں مُسرّت کے انار چھوٹتے محسوس ہو رہے تھے۔ سب کی آنکھیں پکی فصلیں دیکھ کر چمک رہی تھیں۔ ہوری کو لگا کہ جیسے زندگی کل سے آج ذرا مختلف ہے۔ اس نے پلٹ کر اپنے پیچھے آتے ہوئے بچوں کی طرف دیکھا۔ وہ بالک ویسے ہی لگ رہے تھے جیسے کسان کے بچے ہوتے ہیں۔ سانولے مریل سے۔۔۔ جو جیپ گاڑی کے پہیوں کی آواز اور موسم کی آہٹ سے ڈر جاتے ہیں۔ بہوئیں ویسی ہی تھیں جیسے غریب کسان کی بیوہ عورتیں ہوتی ہیں۔ چہرے گھونگھٹوں میں چھپے ہوئے اور لباس کی ایک ایک سلوٹ میں غریبی جوؤں کی طرح چھپی بیٹھی۔

وہ سر جھکا کر آگے بڑھنے لگا۔ گاؤں کے آخری مکان سے گزر کر آگے کھلے کھیت تھے۔ قریب ہی رہٹ خاموش کھڑا تھا۔ نیم کے درخت کے نیچے ایک کتا بےفکری سے سویا ہوا تھا۔ دُور طویلے میں کچھ

گائیں، بھینسیں اور بیل چارہ کھا کر پھنکار رہے تھے۔ سامنے دُور دُور تک لہلہاتے ہوئے سنہری کھیت تھے۔۔۔ ان سب کھیتوں کے بعد ذرا دُور جب یہ سب کھیت ختم ہو جائیں گے اور پھر چھوٹا سا نالہ پار کر کے الگ تھلگ ہوری کا کھیت تھا جس میں جھونا پک کر انگڑائیاں لے رہا تھا۔

وہ سب پگڈنڈیوں پر چلتے ہوئے دُور سے ایسے لگ رہے تھے جیسے رنگ برنگے کپڑے سوکھی گھاس پر رینگ رہے ہوں۔۔۔ وہ سب اپنے کھیت کی طرف جا رہے تھے۔ جس کے آگے تھل تھا۔ دُور دُور تک پھیلا ہوا جس میں کہیں ہریالی نظر نہ آتی تھی بس تھوڑی بے جان مٹی تھی۔ جس میں پاؤں رکھتے ہی دھنس جاتا تھا۔ اور مٹی یُوں بھر بھری ہو گئی تھی کہ جیسے اس کے دونوں بیٹوں کی ہڈیاں چتا میں جل کر پھول بن گئی تھیں اور پھر ہاتھ لگاتے ہی ریت کی طرح بکھر جاتی تھیں۔ وہ تھل دھیرے دھیرے بڑھ رہا تھا۔ ہوری کو یاد آیا پچھلے پچاس برسوں میں وہ دو ہاتھ آگے بڑھ آیا تھا۔ ہوری چاہتا تھا کہ جب تک بچے جوان ہوں وہ تھل اس کے کھیت تک نہ پہنچے اور تب تک وہ خود کسی تھل کا حصہ بن چکا ہوگا۔

پگڈنڈیوں کا نہ ختم ہونے والا سلسلہ اور اس پر ہوری اور اس کے خاندان کے لوگوں کے حرکت کرتے ہوئے ننگے پاؤں۔۔۔

سورج آسمان کی مشرقی کھڑکی میں سے جھانک کر دیکھ رہا تھا۔

چلتے چلتے ان کے پاؤں مٹی سے اٹ گئے تھے۔ کئی اِردگرد کے کھیتوں میں لوگ کٹائی کرنے میں مصروف تھے وہ آتے جاتے کو رام رام کہتے اور پھر کسی انجانے جوش اور ولولے کے ساتھ ٹہنیوں کو درانتی سے کاٹ کر ایک طرف رکھ دیتے۔

انہوں نے باری باری نالہ پار کیا۔ نالے میں پانی نام کو بھی نہ تھا۔۔۔ اندر کی ریت ملی مٹی بالکل خشک ہو چکی تھی اور اس پر عجیب و غریب نقش و نگار بنے تھے۔ وہ پانی کے پاؤں کے نشان تھے۔۔۔ اور سامنے لہلہاتا ہوا کھیت نظر آ رہا تھا۔ سب کا دل بلیوں اُچھلنے لگا۔۔۔ فصل کٹے گی تو ان کا آنگن پُھوس سے بھر جائے گا اور کوٹھری اناج سے پھر کھٹیا پر بیٹھ کر بھات کھانے کا مزہ آئے گا۔ کیا ڈکاریں آئیں گی پیٹ بھر جانے کے بعد ان سب نے ایک ہی بار سوچا۔

اچانک ہوری کے قدم رُک گئے۔ وہ سب بھی رُک گئے۔ ہوری کھیت کی طرف حیرانی سے دیکھ رہا تھا۔ وہ سب کبھی ہوری کو اور کبھی کھیت کو دیکھ رہے تھے کہ اچانک ہوری کے جسم میں جیسے بجلی کی سی پھرتی پیدا ہوئی۔ اس نے چند قدم آگے بڑھ کر بڑے جوش سے آواز لگائی۔

''اے کون ہے۔۔۔۔ے۔۔۔۔ے۔۔۔؟''

اور پھر سب نے دیکھا ان کے کھیت میں سے کوئی جواب نہ ملا۔ اب وہ قریب آ چکے تھے اور کھیت کے دوسرے کونے پر درانتی چلنے کی سراپ سراپ چلنے کی آواز بالکل صاف سنائی دے رہی تھی۔ سب قدرے سہم گئے۔ پھر ہوری نے ہمت سے للکارا۔

"کون ہے حرام کا جنا۔۔۔بولتا کیوں نہیں؟" اور اپنے ہاتھ میں پکڑی درانتی سونت لی۔

اچانک کھیت کے پرلے حصے میں سے ایک ڈھانچہ سا اُبھرا اور جیسے مسکرا کر انہیں دیکھنے لگا ہو۔۔۔پھر اس کی آواز سنائی دی۔

"میں ہوں ہوری کاکا۔۔۔بجوکا!" اس نے اپنے ہاتھ میں پکڑی درانتی فضا میں ہلاتے ہوئے جواب دیا۔

سب کی مارے خوف کے گھٹی گھٹی سی چیخ نکل گئی۔ان کے رنگ زرد پڑ گئے اور ہوری کے ہونٹوں پر گویا سفید پپڑی سی جم گئی۔۔۔کچھ دیر کے لئے سب سکتے میں آ گئے اور بالکل خاموش کھڑے رہے۔۔۔وہ کچھ دیر کتنی تھی؟ ایک پل ایک صدی یا پھر ایک یگ۔۔۔اس کا ان میں سے کسی کو اندازہ نہ ہوا۔ جب تک انہوں نے ہوری کی غصہ سے کانپتی ہوئی آواز نہ سنی انہیں اپنی زندگی کا احساس نہ ہوا۔

"تم۔۔۔بجوکا۔۔۔تم۔ارے تم کو تو میں نے کھیت کی نگرانی کے لئے بنایا تھا۔۔۔بانس کی پھانکوں سے اور تم کو اس انگریز شکاری کے کپڑے پہنائے تھے جس کے شکار میں میرا باپ ہانکا لگاتا تھا اور وہ جاتے ہوئے خوش ہو کر اپنے پھٹے ہوئے خاکی کپڑے میرے باپ کو دے گیا تھا۔تیرا چہرہ میرے گھر کی بے کار ہانڈی سے بنا تھا اور اس پر اسی انگریز شکاری کا ٹوپ رکھ دیا تھا ارے تو بے جان پتلا میری فصل کاٹ رہا ہے؟"

ہوری کہتا ہوا آگے بڑھ رہا تھا اور بجوکا بدستور ان کی طرف دیکھتا ہوا مسکرا تا رہا تھا۔جیسے اس پر ہوری کی کسی بات کا کوئی اثر نہ ہوا ہو۔جیسے ہی وہ قریب پہنچے انہوں نے دیکھا۔۔۔فصل ایک چوتھائی کے قریب کٹ چکی ہے اور بجوکا اس کے قریب درانتی ہاتھ میں لئے مسکرا رہا ہے۔وہ سب حیران ہوئے کہ اس کے پاس درانتی کہاں سے آ گئی۔۔۔وہ کئی مہینوں سے اسے دیکھ رہے تھے۔بے جان بجوکا دونوں ہاتھوں سے خالی کھڑا رہتا تھا۔۔۔مگر آج۔۔۔وہ آدمی لگ رہا تھا۔گوشت پوست کا ان جیسا آدمی۔۔۔ یہ منظر دیکھ کر ہوری تو جیسے پاگل ہو اُٹھا۔اس نے آگے بڑھ کر اسے ایک زوردار دھکا دیا۔۔۔مگر بجوکا تو اپنی جگہ سے بالکل نہ ہلا۔البتہ ہوری اپنے ہی زور کی مار کھا کر دور جا گرا۔۔۔سب لوگ چیختے ہوئے ہوری کی طرف بڑھے۔وہ اپنی کمر پر ہاتھ رکھے اُٹھنے کی کوشش کر رہا تھا۔۔۔سب نے اسے سہارا دیا اور اس نے خوف زدہ ہو کر بجوکا کی طرف دیکھتے ہوئے کہا۔"تو۔۔۔تُو مجھ سے بھی طاقتور ہو چکا ہے بجوکا! مجھ سے۔۔۔؟ جس نے تمہیں اپنے ہاتھوں سے بنایا۔اپنی فصل کی حفاظت کے واسطے"۔

بجوکا حسب معمول مسکرا رہا تھا پھر بولا۔"تم خواہ مخواہ خفا ہو رہے ہو ہوری کاکا میں نے تو صرف اپنے حصے کی فصل کاٹی ہے۔ایک چوتھائی۔۔۔"

"لیکن تم کو کیا حق ہے میرے بچوں کا حصہ لینے کا۔تم کون ہوتے ہو؟"

"میرا حق ہے ہوری کاکا۔۔۔کیوں کہ میں ہوں۔۔۔اور میں نے اس کھیت کی حفاظت کی

ہے"۔

"لیکن میں نے تو تمہیں بے جان سمجھ کر یہاں کھڑا کیا تھا اور بے جان چیز کا کوئی حق نہیں۔ یہ تمہارے ہاتھ میں درانتی کہاں سے آ گئی؟"

بجوکا نے ایک زوردار قہقہہ لگایا "تم بڑے بھولے ہو...... ہوری کاکا!۔ خود ہی مجھ سے باتیں کر رہے ہو!۔۔۔ اور پھر مجھ کو بے جان سمجھتے ہو۔۔۔؟"

"لیکن تم کو یہ درانتی اور زندگی کس نے دی۔۔۔؟ میں نے تو نہیں دی تھی!"

"یہ مجھے آپ سے آپ مل گئی۔۔۔ جس دن تم نے مجھے بنانے کے لئے بانس کی پھانکیں چیری تھیں۔ انگریز شکاری کے پھٹے پرانے کپڑے لائے تھے، گھر کی بے کار ہانڈی پر میری آنکھیں، ناک اور کان بنایا تھا۔ اسی دن ان سب چیزوں میں زندگی کلبلا رہی تھی اور یہ سب مل کر میں بنا اور میں فصل پکنے تک یہاں کھڑا رہا اور ایک درانتی میرے سارے وجود میں سے آہستہ آہستہ نکلتی رہی۔۔۔ اور جب فصل پک گئی وہ درانتی میرے ہاتھ میں تھی۔ لیکن میں نے تمہاری امانت میں خیانت نہیں کی۔۔۔ میں آج کے دن کا انتظار کرتا رہا اور آج تم اپنی فصل کاٹنے آئے ہو۔۔۔ میں نے اپنا حصہ کاٹ لیا، اس میں بگڑنے کی کیا بات"۔۔۔ بجوکا نے آہستہ آہستہ سب کہا۔۔۔ تا کہ ان سب کو اس کی بات اچھی طرح سمجھ میں آ جائے۔

"نہیں ایسا نہیں ہو سکتا۔ یہ سب سازش ہے۔ میں تمہیں زندہ نہیں مانتا۔ یہ سب چھلاوہ ہے۔ میں پنچائت سے اس کا فیصلہ کراؤں گا۔ تم درانتی پھینک دو۔ میں تمہیں ایک تنکا بھی لے جانے نہیں دوں گا۔۔۔" ہوری چیخا اور بجوکا نے مسکراتے ہوئے درانتی پھینک دی۔

گاؤں کی چوپال پر پنچائت لگی۔۔۔ پنچ اور سرپنچ سب موجود تھے۔ ہوری۔۔۔ اپنے پوتے پوتیوں کے ساتھ بیچ میں بیٹھا تھا۔ اس کا چہرہ مارے غم کے مُرجھایا ہوا تھا۔ اس کی دونوں بہوئیں دوسری عورتوں کے ساتھ کھڑی تھیں اور بجوکا کا انتظار تھا۔ آج پنچائت نے اپنا فیصلہ سنانا تھا۔ مقدمہ کے دونوں فریق اپنا اپنا بیان دے چکے تھے۔

آخر دُور سے بجوکا خراماں خراماں آتا دکھائی دیا۔۔۔ سب کی نظریں اس طرف اُٹھ گئیں وہ ویسے ہی مسکراتا ہوا آ رہا تھا۔ جیسے ہی وہ چوپال میں داخل ہوا۔ سب غیر ارادی طور پر اُٹھ کھڑے ہوئے اور ان کے سر تعظیماً جھک گئے۔ ہوری یہ تماشا دیکھ کر تڑپ اُٹھا اسے لگا کہ جیسے بجوکا نے سارے گاؤں کے لوگوں کا ضمیر خرید لیا ہے۔ پنچائت کا انصاف خرید لیا ہے۔ وہ تیز پانی میں بے بس آدمی کی طرح ہاتھ پاؤں مارتا ہوا محسوس کرنے لگا۔

"سنو۔۔۔ یہ شاید ہماری زندگی کی آخری فصل ہے۔ ابھی تھل کھیت سے کچھ دُوری پر ہے۔ میں تمہیں نصیحت کرتا ہوں، کہ اپنی فصل کی حفاظت کے لئے پھر کبھی بجوکا نہ بنانا۔ اگلے برس جب ہل چلیں

گے۔۔۔بیج بویا جائے گا اور بارش کا امرت کھیت میں سے کونپلوں کو جنم دے گا۔تو مجھے ایک بانس پر باندھ کر ایک کھیت میں کھڑا کر دینا۔۔۔بجوکا کی جگہ پر۔میں تب تک تمہاری فصلوں کی حفاظت کروں گا' جب تک تھل آگے بڑھ کر کھیت کی مٹی کو نگل نہیں لے گا اور تمہارے کھیتوں کی مٹی بھر بھری نہیں ہو جائے گی۔مجھے وہاں سے ہٹانا نہیں۔۔۔کہ بجوکا بے جان نہیں ہوتا۔۔۔آپ سے آپ اسے زندگی مل جاتی ہے اور اس کا وجود اسے درانتی تھما دیتا ہے اور اس کا فصل کی ایک چوتھائی پر حق ہو جاتا ہے"۔ہوری نے کہا اور پھر آہستہ آہستہ اپنے کھیت کی طرف بڑھا۔اس کے پوتے اور پوتیاں اس کے پیچھے تھے اور پھر اس کی بہوئیں اور ان کے پیچھے گاؤں کے دوسرے لوگ سر جھکائے ہوئے چل رہے تھے۔

کھیت کے قریب پہنچ کر ہوری گرا اور ختم ہو گیا' اس کے پوتے پوتیوں نے اسے ایک بانس سے باندھنا شروع کیا اور باقی کے لوگ یہ تماشا دیکھتے رہے۔بجوکا نے اپنے سر پر رکھا شکاری ٹوپا اُتار کر سینے کے ساتھ لگا لیا اور اپنا سر جھکا دیا۔

رشید امجد: بیگانگیت میں انکشاف کا استعارہ

(رشید امجد کے افسانوی سفر کا اجمالی جائزہ)

صائمہ غزل

رشید امجد نے افسانہ نگاری کا آغاز ۱۹۶۰ء میں اپنے افسانے سنگم سے کیا۔ رشید امجد نے اپنے ہم عصروں میں اپنی الگ پہچان بنائی۔ رشید امجد نے ابتداء ہی سے علامتی اور تجریدی انداز اپنایا۔ رشید امجد نے نئے افسانے کو اسلوبیاتی سطح پر نئے ذائقے سے روشناس کروایا۔ ان کے افسانوں کا ایک اہم عنصر ان کی نثر ہے جو شاعری کے ہم پلہ لگتی ہے۔ بعض اوقات شعریت اس قدر غالب آ جاتی ہے قاری کو یہ احساس نہیں ہوتا کہ وہ نثر پڑھ رہا ہے۔

ڈاکٹر بشیر سیفی اس کے متعلق لکھتے ہیں:

''رشید امجد کی سب سے بڑی پہچان اس کا شعری اسلوب ہے جو اُردو کے جدید افسانہ نگاروں میں سے شاید ہی کسی اور کو نصیب ہوا ہو۔ اس ضمن میں اس نے جس تخلیقی اُپج اور ندرت کا مظاہرہ کیا ہے وہ قابلِ رشک ہے۔''(۱)

تکنیکی اور موضوعاتی سطح پر بھی رشید امجد کے ہاں گہرا تنوع پایا جاتا ہے۔ کبھی وہ علامتی انداز میں لکھتے ہیں تو کبھی تجریدی، کبھی زمان و مکان کے تصور میں مبتلا ہو کر تو کبھی بالکل آزاد تلازمہ استعمال کرتے ہیں۔ کبھی اسلوب بہت پیچیدہ تو کبھی ایسا کہ کوئی طلسماتی کہانی پڑھی جا رہی ہو۔ وہ اپنے افسانوں میں نئے استعارات اور تشبیہات کا بھرپور استعمال کرتے ہیں جو کہ ان کے اچھوتے خیالات کی آئینہ دار ہیں۔

رشید امجد کے افسانے دوہری معنویت کے حامل افسانے ہیں۔تہہ داری بھی ان کا خاص وصف ہے،جس دور میں انھوں نے افسانہ لکھنا شروع کیا تو زیادہ ادیبوں نے فلسفے کی شاخ وجودیت میں پناہ لی۔رشید امجد نے بھی اس فلسفہ کو اپنایا مگر انھوں نے وجود کے تمام مسائل کو خود اپنی ذات پر جھیلا۔

لیمپ پوسٹ

رشید امجد کے افسانوی مجموعہ "عام آدمی کے خواب" کا پہلا افسانہ ہے۔یہ افسانہ پہلی بار ۱۹۶۰ء میں سنگم کے نام سے "ادبِ لطیف" میں شائع ہوا۔۱۹۶۵ء میں اس کہانی سنگم کو "لیمپ پوسٹ" کے نام سے لکھا جو ۱۹۶۶ء میں "اوراق" میں شائع ہوئی۔رشید امجد کے افسانوں میں بیگانگی، لایعنیت ، عدم شناخت کے دُکھ بہت نمایاں ہیں۔

لیمپ پوسٹ بھی ایک ایسا افسانہ ہے جس میں فرد کی تنہائی کے دُکھ کو ظاہر کیا ہے۔ایک ایسے فرد کی کہانی ہے جو اپنے پھوپھا پھوپھی کے ہاں رہتا ہے۔پھوپھا کا رویہ اس کے ساتھ بہت ہتک آمیز ہے مگر وہ اس گھر کو صرف اس وجہ سے نہیں چھوڑ سکتا کہ وہ پھوپھی کی بیٹی راحت سے محبت کرتا ہے مگر ڈر کی وجہ سے اس سے اظہار نہیں کر سکتا وہ اندر ہی اندر گھٹتا ہے۔ایسے میں اس کو ایک دوست کی رفاقت نصیب ہوتی ہے وہ دوست گلی میں لگا ایک "لیمپ پوسٹ" ہے وہ اپنا ہر غم ہر تکلیف اس کے ساتھ بانٹتا تھا۔خوف ایک کیڑا بن کر اُس کے دماغ کو مسلسل کھا رہا ہے۔آخر تنگ آ کر وہ کراچی چلا آیا۔اس کے دوست نے بہت روکا مگر وہ نہ رُکا۔تین سال کے عرصہ کے بعد اسے سب کی یاد آئی۔وہ واپس آیا تو اپنے دوست سے لپٹ گیا مگر وہ خفت زدہ ہو گیا کہ لوگ اس کو حیرت بھری نظروں سے دیکھ رہے تھے۔وہ گھر آ گیا۔پھوپھا کا رویہ بہت بدلا ہوا تھا۔راحت سے مِلا۔اس نے یہ خوش خبری اپنے دوست کو سنائی مگر اُس نے کوئی جواب نہ دیا۔اُس کو اُس لمحے احساس ہوا کہ یہ تو لکڑی کا بے جان سا کھمبا ہے۔وہ افسردہ قدموں سے حویلی آ گیا۔ باہر لیمپ پوسٹ کی لاش تھی اندر راحت تھی صحت منداور گداز۔

اس افسانے میں معاشرے سے بیگانگیت کا بھرپور تاثر ملتا ہے۔معاشرہ جس نے فرد کو اپنی بے حسی سے بالکل تنہا کر دیا اس نے بے جان چیزوں کو اپنا ہمدم بنا لیا۔وہ بیگانگی کا اظہار اِن لفظوں میں کرتا ہے۔

"یہ لیمپ پوسٹ میرا سب سے پیارا دوست ہے،جو میرے دُکھ اور درد کو خوب سمجھتا ہے میں نے اس سے گھنٹوں باتیں کی ہیں لیکن اس کے ماتھے پر سلوٹ نہیں آئی وہ کبھی ضروری کام کا بہانہ بنا کر کھسکنے کی کوشش نہیں کرتا۔وہ میری باتیں توجہ سے سنتا ہے اور میرے غم پر آنسو بہاتا ہے۔وہ ساری رات میرے غم میں اندھیرے کے دامن پر سر رکھے روتا رہتا ہے۔میں اس کی سسکیاں سن کر اپنے کمرے سے نکل آتا

ہوں اور اس سے لپٹ کر پہروں باتیں کرتا ہوں۔"(۲)

اس کو اپنی ذات کی پائمالی کا دُکھ ہے۔ کوئی ان کے احساسات، جذبات کو سمجھنے کی کوشش نہیں کرتا۔

"رات کے سناٹے میں جب سب سو جاتے ہیں تو میرے دُکھ جاگ اُٹھتے ہیں، میں پہروں سوچتا ہوں۔۔۔ میں ایک ہیرا ہوں۔"

ایسا ہیرا جو بدقسمتی سے راہ گزر پر گر گیا ہے اور لوگ رواداری میں اسے روندتے چلے گئے اس سوچ کے ساتھ ہی۔۔۔"

ذہن میں درد کا مینہ برس اُٹھتا ہے اور میں گلی میں آتا ہوں۔ میرا دوست۔۔۔ لیمپ پوسٹ بانہیں پھیلا کر مجھے آغوش میں لے لیتا ہے اور میں اُس کے دامن پر سر رکھے پہروں سسکتا رہتا ہوں۔"(۳)

تجسیم رشید امجد کا ایک اور وصف ہے۔ یہاں بھی لیمپ پوسٹ کی تجسیم کی ہے۔ رشید امجد کا یہ موضوع اور تجسیم کا طریقہ دوسرے ادیبوں نے بھی استعمال کیا ہے جس میں انسان کی بے جان چیز کے ساتھ جذباتی وابستگی دکھائی گئی۔ اشفاق احمد کا افسانہ "سونی" بھی اس کی ایک مثال ہے۔ اس کے علاوہ انگریزی کی ایک کہانی Lane the lamp post بھی اسی طرح کی ایک کہانی ہے۔ شاعری میں بھی اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ مجید امجد کی نظم "گلی کا چراغ" اس کی ایک مثال ہے۔

"تیری جلن ہے میرے سوزِ دل کے کتنے قریب
خدا رکھے تجھے روشن چراغِ کوئے حبیب
جو تو نہ ہو تو یہ راز اِک فسانہ بن جائے
نگاہِ اہلِ جہاں کا نشانہ بن جائے"(۴)

جب توقع ختم ہو جائے فطرت سے تعلق ٹوٹ جائے تو بیگانگی کا ایسا رویہ جنم لیتا ہے جو رشید امجد کے افسانوں میں ہر جگہ نظر آتا ہے۔ افسانے کے مرکزی کردار کو جب معاشرے سے لاتعلقی کا سامنا کرنا پڑتا ہے تو گلی کا لیمپ پوسٹ اس کو جذباتی سہارا دیتا ہے۔ مگر جب اس کو راحت کی محبت ملتی ہے تو وہی لیمپ پوسٹ جو جذبات کا منبع تھا اسے بے جان لکڑی نظر آتا ہے۔ بات صرف یہ تھی کہ اس کی سوچ کا نظریہ بدل گیا وہ فطرت کی طرف پلٹ گیا جو انسان کے لیے انسان کی رفاقت طلب کرتی ہے۔

رشید امجد کا افسانہ لاتعلقی، تنہائی، بیگانگی کے ساتھ جنسی تشنگی اور مالی نا آسودگی کا مظہر افسانہ بھی ہے۔

تنہائی آج کے انسان کا مقدر ہے۔ کہا تو یہ جاتا ہے کہ تنہائی سے بچو مگر ایسا ممکن نہیں۔ معاشرے کا ناروا سلوک فرد کا اپنا ذہنی کرب اس کو تنہا کر دیتا ہے۔ یہاں تنہائی سے مراد صرف لوگوں کی سنگت نہ ملنا

نہیں بلکہ تنہائی کا اصل مطلب کہ جب کوئی آپ کے خیالات و جذبات کو نہ سمجھ سکے تو یہ رویہ بیگانگی کی طرف لے جاتا ہے۔

ٹوٹے پر لمحہ لمحہ، زرد کبوتر

یہ ایک ایسے نوجوان کی کہانی ہے جو کلرک ہے اور اس کی آمدن بہت محدود ہے۔ اس کے لیے اپنے لیے کوئی چیز خریدنا بھی ممکن نہیں کیونکہ ایک پورے خاندان کی کفالت اس کی ذمہ داری ہے۔ اتنی چھوٹی سی عمر میں بہت ساری ذمہ داریوں کو نبھانا اس کے لیے مشکل ثابت ہوتا ہے اور وہ ذہنی اضطراب کا شکار ہے۔ زندگی کی روزمرہ روٹین نے اس کو اُکتاہٹ کا شکار کر دیا ہے۔ ہر دِن کا آغاز ہی وہ خود کو کوستے ہوئے کرتا ہے۔

''صبح آنکھ کھلتے ہی میں اپنے آپ کو بہت سی گالیاں نکالتا ہوں۔ بستر سے نکلتے ہی مجھ پر غبار چھا جاتا ہے اور میں اسی کہر میں لپٹا اپنے آپ کو کوستا دفتر کی تیاری کرتا ہوں۔''(۵)

ٹوٹے پر لمحہ لمحہ، زرد کبوتر فرد کی بیزاریت، اُکتاہٹ سے بھرپور افسانہ ہے وہ اپنی ذات میں تنہا ہے۔ وہ اپنے گھر والوں کے لیے صرف پیسہ کمانے والی مشین ہے۔ کسی کو اِس کے جذبات واحساسات سے کوئی دلچسپی کوئی لگاؤ نہیں۔ اس کی بیزاری کا احساس اس وقت دوچند ہو جاتا ہے جب ماں کے ساتھ بحث کرتا ہے۔ کیونکہ ماں اس کی پسند و ناپسند کا خیال نہیں رکھتی۔

''کیا پکا ہے؟''

''آلووڑیاں۔۔۔'' وہ بے دِلی سے جواب دیتی ہے۔

''میری چمکتی بھوک پر اوس پڑ جاتی ہے۔''

''روز ہی آلووڑیاں؟''

''پیسے جو نہیں تھے۔۔۔'' وہ روز کا دُہرایا ہوا جملہ دُہرا دیتی ہے۔ میں چوکی پر بیٹھ جاتا ہوں۔ ماں روٹیوں کی چنگیر اور پلیٹ آگے رکھ دیتی ہے۔ میں کہتا ہوں تمہارے پاس تو روز ہی پیسے نہیں ہوتے۔ اس کے چہرے پر سرخ دھاریاں اُبھر آتی ہیں۔

''تیرے باپ کی کمائی آتی ہے نا۔''

میرے پاس کوئی جواب نہیں، لیکن آلووڑیاں۔۔۔

میرا غصہ اسی طرح رہتا ہے۔''(۶)

پھر اِس کا یہی غصہ بے بسی اور ہمدردی میں ڈھل جاتا ہے۔ ہر افسانہ فرد کی داخلی خودکلامی ہے جسے ایک جیسی روٹین بیزار کر دیتی ہے۔ گھر والوں کی فرمائشیں، افسروں کی فہمائشیں اس کو لاتعلقی کی طرف

ہانکتی ہیں وہ سب کچھ چھوڑ دینا چاہتا۔ اسے خود سے نفرت محسوس ہوتی ہے۔ دوست اس کے لیے محبت اور سکون کا استعارہ نہیں بلکہ وہ تو اِن کا نام بھی نہیں پکارتا اور یوں مخاطب ہوتا ہے۔

"دائیں کونے پر بیٹھا سانولے رنگ والا میرے لیے چائے کا آرڈر دیتا ہے۔" (۷)

انسان جب کچھ نہیں کر سکتا تو خود کو کوستا ہے۔ کہتے ہیں دُنیا میں سب سے زیادہ تکلیف، بے بسی دیتی ہے۔ انسان سب سے بدظن ہوتا ہے۔ اس کو اپنے ہونے پر اپنے موجود پر غصہ آتا ہے۔ وہ یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ وہ اس دُنیا میں کیونکہ آیا۔ جب اس سوال کا جواب نہیں ملتا تو بیگانگیت جنم لیتی ہے۔ جب انسان اپنی ذات میں بالکل تنہا رہ جائے کوئی مونس اور غمگسار دِکھائی نہ دے تو دُنیا جو رنگوں سے بھرپور ہے، بالکل بے معنی لگتی ہے۔ کیونکہ اس کے ہونے یا نہ ہونے سے کسی کو کوئی فرق نہیں پڑتا بقول مجید امجد:

میں روز ادھر سے گزرتا ہوں کون دیکھتا ہے
میں جب ادھر سے نہ گزروں گا کون دیکھے گا (۸)

مسائل، خوابوں کی عدمِ تعبیر، بے یقینی نے ہر طرف بے معنویت کو فروغ دیا ہے۔

ن۔م راشد اپنی نظم مکافات میں یوں گویا ہیں:

یہ مِل رہی ہے میرے ضبط کی سزا مجھ کو
کہ ایک زہر سے لبریز ہے شباب مرا
اذیتوں سے بھری ہے ہر ایک بیدردی
مہیب و رُوح ستاں ہے ہر اِک خواب مرا (۹)

اس افسانے میں بھی جنسی ناآسودگی اور مالی مسائل نظر آتے ہیں۔ یہ افسانہ نگار کی ذاتی زندگی کے ترجمان افسانے لگتے ہیں کہ وہ بھی نوجوانی میں پڑھائی ترک کر کے کام کرنے لگ پڑے تھے کیونکہ ان کو معاشی مسائل کا سامنا تھا۔

بے حسی ایک بنجر پن ہے، معاشرتی جبر دِل کی کلی کو کھلنے نہیں دیتا انسان کی سوچیں اس قدر پراگندہ ہو جاتی ہیں کہ وہ اپنے مقدس ترین رِشتوں کا احترام بھولنے لگتا ہے۔ گویا وہ اس کے کچھ لگتے ہی نہ ہو۔

"اچانک مجھے اس پر بے حد غصہ آتا ہے اگر وہ دوسری شادی کر لیتی تو کم از کم میرا ایک بوجھ تو کم ہو جاتا اچانک مجھے اپنے آپ سے نفرت سی محسوس ہوتی ہے میں خود کو ایک گندی سی گالی نکالتا ہوں اور لحاف کو اُوپر کھینچ لیتا ہوں۔" (۱۰)

کہانی کا مرکزی کردار بے نام ہے۔ اس کے وجود کے ساتھ کئی قسم کے تفکرات چمٹے ہوئے ہیں۔ بچپن میں اس کو اس بات کا خوف کہ اگر اس نے نہ پڑھا تو اس کو فیس لگ جائے گی وہ پڑھ نہیں سکے یہاں اس کے خوف اس کے خدشات کلہاڑے کا روپ دھار کر اس کا پیچھا کرتے ہیں۔ نوکری ملی تو قلیل تنخواہ اور گوناگوں مسائل کا خوف، باپ کے مرنے کے بعد چھوٹی بہن بھائیوں کی ذمہ داریاں ایک بوجھ بن کر اس کے گرد گھیرا ڈالے کھڑی ہیں کہ اپنے لیے دو گھڑی کا وقت نکالنا بھی ناممکن ہو گیا۔ کلہاڑے والا ہر روز اس کے جسم کا کوئی حصہ نوچ کر لے جاتا۔ آخر اس کی شادی ہو جاتی ہے وہ کلہاڑے والے کو خبردار کرتا ہے کہ اب وہ اپنے جسم کا ٹکڑا نوچنے نہیں دے گا مگر بعد کی زندگی کے جھمیلے گزشتہ زندگی سے کہیں بڑھ کر تھے۔ کلہاڑے والا پھر سے خراج وصول کرنے کو منتظر تھا۔

اس افسانے کی تہہ میں انسان کی شناخت کا مسئلہ درپیش ہے۔ انسان یہ تصور کرتا ہے کہ وہ اکیلا ایک اکائی ہے، مگر ایسا نہیں اس کے خوف، اس کے اندیشے اس کے تفکرات ہر دم اس کے ساتھ رہتے ہیں۔

''سرمئی رنگ کے اس دائرے میں ہم دو ہیں۔''

''ایک وہ جو تیز کلہاڑا لیے میرے پیچھے پیچھے آ رہا ہے اور دوسرا میں، جو کلہاڑے کے وار پر اپنے جسم کا ایک ٹکڑا اس کے حوالے کرتا ہوں۔ اس دائرے میں صرف یہی جاگتا ہے کہ اس کے تیز کلہاڑے کی چمک، رنگت کے سرمئی پن کی خالق ہے اور میں سوتا ہوں کہ میرے لیے جاگنے کے لمحے صرف وہ ہیں، جب میں اُس کی امانت اُسے لوٹاتا ہوں وہ کہتا ہے کہ جب سے میں نے سانسوں کا قرض لیا ہے وہ میرے ساتھ ہے لیکن میری پہچان کے دُھندلکے اس موڑ پر آ کر میرا ساتھ چھوڑ جاتے ہیں، جہاں اس نے مجھ پر پہلا وار کیا تھا۔''(۱۱)

احمد جاوید اس افسانے کی بابت لکھتے ہیں:

''رشید امجد کی یہ کہانی ڈوبتے جسم کا ہاتھ اس کی اس فکر کی بنیاد ہے جو بعد میں بہت دیر تک اس کے ساتھ چلتی ہے۔ وہ دوسرا جو ایک تیز کلہاڑا لیے اس کے عقب میں موجود ہے وہ ایک عفریت کی طرح ساری عمر جاں نثار رہتا ہے۔ کاٹتا رہتا ہے۔ تقسیم کرتا ہے اور اسے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا وجود ایک مستعار حقیقت ہے جو کسی انجانے جبر کے باعث معاشرتی سطح پر تشدد جھیلنے کے لیے دی گئی ہے۔ یہیں سے وہ ایک نئے معانی کی طرف بڑھنا شروع ہوتا ہے اور وجود سے متعلق طرح طرح کے تفکرات اس کے ہاں جنم لینے لگتے ہیں۔''(۱۲)

افسانے میں دائرے کا لفظ خود توجہ کا متقاضی ہے۔ دائرہ بھی انسان کی بے مائیگی کو ظاہر کرتا ہے کہ اس کی جدوجہد کی زندگی کا کوئی انت ہی نہیں ہے اس کو بس چلتے جانا ہے آرام، سکون، چین جیسے الفاظ اس کے مقدر میں نہیں ہیں۔ بقول ساغر صدیقی:

زندگی جبرِ مسلسل کی طرح کاٹی ہے
جانے کس جرم کی پائی ہے سزا یاد نہیں (۱۳)

بے چہرہ آدمی

بے چہرہ آدمی میں چند دوست حالاتِ حاضرہ پر گفتگو کر رہے ہیں وہ سچائی پر بات کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک ہر شخص کی ایک قیمت ہے وہ Paid ہے وہ اپنے دور کی رُوحِ عصر کو منافقت قرار دیتے ہیں وہ سچائی کی حقیقت پر بحث کرتے ہیں مگر کوئی تسلی بخش جواب نہیں ملتا۔ افسانہ نگار کسی کا نام نہیں لیتا۔ افسانے کا ایک کردار جو اپنے دوستوں کی سب باتیں سن رہا اس بحث سے بیزار ہے مایوس ہے مگر وہ خدا سے دُعا کرتا ہے کہ اسے سچ ملے۔ وہ سچ سے ملنے خواہش رکھتا ہے۔

افسانے کا نام ہی بیگانگیت کا بھرپور تاثر پیش کرتا ہے۔ ''بے چہرہ آدمی'' میں جتنے بھی کردار ہیں صرف ان کی باتیں سنائی دیتی ہیں۔ ان کے نام ان کے چہرے سب پس پردہ ہیں جن چیزوں پر وہ بحث کرتے ہیں: سچ، صداقت، انفرادیت وہ سب بھی تو مفقود ہیں۔ ایسے میں ہر طرف عدم اطمینان کی فضا جنم لیتی ہے اور شے بے معنی، بے مقصد دِکھائی دیتی ہے۔ بیزاریت کا بیگانگیت کا اظہار سب کو اپنے طاقتور پنجوں میں گاڑ لیتا ہے۔

''اس نے سنسان ہوتے بازار کو دیکھا اور یونہی بے مقصد ایک طرف کو چل پڑا
''ہر شے بے مقصد ہے، دِن کے بعد رات، پھر دِن، ایک ہی دائرہ، بے مقصد دائرہ۔'' (۱۴)

پھر کہتا ہے:
''ہماری کوئی سمت نہیں۔ سارے راستے اسی دائرے میں واپس آ جاتے ہیں۔'' (۱۵)

وجودیت پرستوں کا بھی یہی نظریہ ہے کہ انسان کو دُنیا میں بے مقصد بھیجا گیا ہے۔ یہی فکر ہمیں یہاں نظر آ رہی ہے۔ یہ احساسِ بیگانگی اس قدر زیادہ ہو جاتا ہے کہ ہر شے ہر چہرہ بے نام ہوتا جا رہا ہے۔

''اور اس کی گردن یک دم ڈھیلی پڑ گئی کہ اسے خدشہ ہونے لگا کہ کہیں اس کا سر نیچے نہ جا گرے۔ اس نے دُھندلائی ہوئی آنکھوں سے اُبھرتے رنگوں اور آوازوں کو سنا، ہر شے بے چہرہ ہوئی جا رہی تھی۔۔۔ بے آواز کڑوی کسیلی چیز اس کے حلق میں اُبھری۔ اس نے زور سے منہ مارا، بے چہرہ، بے نام۔'' (۱۶)

امجد اسلام امجد اس بیگانگی کو یوں بیان کرتے ہیں۔

دُنیا کے اس شور نے امجد کیا کیا ہم سے چھین لیا ہے
خود سے بات کیے بھی اب تو کئی زمانے ہو جاتے ہیں (۱۷)

اب اُلجھن سے جو فرد برآمد ہوتا ہے وہ پژمردہ ہے۔ کائنات کی بے معنویت اور سماجی و ذاتی

بیگانگی کا شکار ہے جس طرح بے چہرہ آدمی کے افسانے کے کردار عدم فیصلگی کا شکار ہیں۔
رشید امجد بسااوقات اتنے بے باک اور تلخ ہو جاتے ہیں کہ انھیں منٹو سے مماثل قرار دیا جاتا ہے۔

ڈاکٹر انور زاہدی لکھتے ہیں:

''بیشتر افسانوں کو پڑھنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ یہ افسانے کسی فردِواحد پر گزرنے والے حادثات کی کہانیاں نہیں بلکہ یہ تو تیسری دُنیا میں کسی بھی جگہ کے ہارے ہوئے ستم خوردہ، ناآسودہ اور محروم انسانوں کی کہانیاں ہیں جنھیں رشید امجد نے اپنے مخصوص انداز میں بہت خوبی سے بیان کر ڈالا ہے۔ ابتدائی دور کے ان افسانوں میں جہاں سماجی حقیقت نگاری کا پہلو نمایاں ہے وہیں رشید امجد کے اسلوب بیان کی بے باکی اور تلخی انھیں منٹو سے مماثل کرتی ہے۔''(۱۸)

رشید امجد کا بنیادی موضوع ''شناخت کا مسئلہ ہے'' معاشرے میں پھیلے انتشار نے انسان کی شناخت کو گم کر دیا ہے۔ وہ بے نام اور بے چہرہ ہو گیا ہے''پونے آدمی کی کہانی'' میں یہ احساس بھرپور طریقے سے سامنے آتا ہے۔

''میں نے پوچھا۔۔۔تمہارا نام کیا ہے؟''
اس نے میرے آنکھوں میں جھانکا۔۔۔''میرا کوئی نام نہیں۔''
میں نے کہا۔۔۔''نام تو ضروری ہے۔۔۔ہم اپنے ناموں ہی کے ذریعے پہچانے جاتے ہیں۔''
''نام۔۔۔نام میں کیا رکھا ہے۔۔۔ایک دوسرے کی موجودگی کا احساس ہی بڑی بات ہے۔''
میں نے اصرار کیا۔۔۔''نام تو ہونا ہی چاہیے۔''
کہنے لگا۔۔۔''دُنیا میں پہلے ہی کروڑوں نام ہیں۔ایک میں نے نہ رکھا تو کیا ہوگا؟''
میں نے کہا۔۔۔''اپنا کوئی نام رکھ لو، اس کے بغیر ہم محض سائے ہیں۔''
''تو پھر تم ہی رکھ دو۔۔۔زید، عمر، بکر کوئی سا نام''
میں نے اسے بے نام کہنا شروع کر دیا۔''(۱۹)

یہ اس کا ہم زاد ہے اس کا خوف اس کا ضمیر کوئی بھی نام دے لیں۔ جو ہر وقت اس کے ساتھ رہتا ہے کہ وہ تنہائی کے ہر لمحے کو ترس رہا ہے۔ جبر کی صورت اس پر طاری ہے۔ اس کی خواہشات پر پہرے ہیں۔ بیگانگیت کا رویہ جنم ہی اس وقت لیتا ہے، جب فرد اُس بات محسوس کرتا ہے کہ اس کو کوئی آزادی نہیں۔ فطرت کے ساتھ اس کی ہم آہنگی ختم ہو چکی ہے جب اس کو اپنے جذبات کے انخلاء کا کوئی روزن وا نہیں ملتا تو ہر دُنیا اس میں بسنے والی ہر مخلوق، ہر شے حتیٰ کہ اپنے خون کے رِشتے بھی اجنبی اور بیگانہ لگتے ہیں کیونکہ جب توقعات ختم ہو جائیں تو ہر طرف بے معنویت کے بادل چھا جاتے ہیں۔ بقول غالب:

جب توقع ہی اُٹھ گئی غالبؔ

کیوں کسی کا گلہ کرے کوئی (۲۰)

پھر انسان کے پاس اتنی سکت نہیں ہوتی کہ وہ اس خوف کو صبر کو خود سے پرے دھکیل کر آزادی کی سانس لے سکے وہ گھٹ گھٹ کے ہی جیتا ہے۔

''آدھی رات کو اِس نے اچانک مجھ پر حملہ کر دیا۔ میں نے ہڑبڑا کر آنکھیں کھولیں۔ وہ میرے سینے پر چوکڑی مارے دونوں ہاتھوں سے میرا گلا دبا رہا تھا میں بڑی مشکل سے اپنا گلا چھڑایا۔ اس نے ہاتھ کو ہٹا لیے مگر سینے سے نہیں اُترا۔ میں نے محسوس کیا اس کا بوجھ اچانک بڑھ گیا ہے اور وہ دیو قامت پیکر کی طرح مجھے دبوچے ہوئے ہے۔''(۲۱)

وہ تنہائی کا دُکھ جھیل رہا ہے:

''میں جنگلوں میں اکیلا رہ گیا میرے بے نام ساتھی نے مجھ سے پوچھا:

''اکیلے رہ گئے ہو؟''

میں نے کہا۔۔۔''ہاں میں اکیلے پن کے عذاب میں جل رہا ہوں۔''

اس نے شانے اُچکائے۔

مجھے اس کی یہ بے رُخی اچھی نہیں لگی۔ میں پھر سے گھنے جنگل میں بھٹکنے لگا۔''(۲۲)

جب وہ بھٹک بھٹک کر تھک گیا ہے تو افسانہ نگار ''پچھلے پہر کی موت'' میں اس بات کا اعلان کرتا ہے تو وہ خدا سے ملنے جا رہا ہے۔

''ان سیڑھیوں پر چڑھتے ہوئے مجھے یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے میں خدا سے ملنے جا رہا ہوں۔''(۲۳)

بالکل اسی طرح کا چونکا دینے والا تصور ہمیں فریڈرک نطشے کے ہاں بھی ملتا ہے، وہ کہتا ہے کہ خدا مر گیا ہے اور ہم اِس کے قاتل ہیں۔ اس کے نزدیک خدا نے انسان کو اس دُنیا میں پھینک دیا ہے، اور اب وہ اس سے دستبردار ہو گیا ہے۔ اس کو اَب اس بات سے کوئی سروکار نہیں کہ وہ کیونکر جی رہا ہے۔ اس طرح کے نظریات نے دوسری جنگِ عظیم کے بعد پیدا ہونے والی ناگفتہ بہ صورتِ حال میں اہمیت حاصل کی۔ رشید امجد کے ہاں خدا کا ایسا تصور تو نہیں مگر مماثلت یہ ہے کہ خدا سے ملنے جانا اور خدا کی موت کا اعلان کرنا دونوں چونکا دینے والی باتیں ہیں۔ ۶۰ء کی دہائی کے بعد متعدد افسانہ نگاروں نے وجودیت کے فلسفہ میں پناہ لی۔ اس وقت اس کی بڑی وجہ ملکی سطح پر سیاسی صورتِ حال کا انتشار تھا۔ مگر رشید امجد ایسے افسانہ نگار تھے جنھوں نے محض روایت سے کام نہیں ہے بلکہ خود سے تجربات کی بھٹی میں جل کر نتائج کشید کیے ہیں۔ ان کے ایک ساتھی احمد جاوید اِن کے وجودی اثرات کے متعلق لکھتے ہیں:

''اس کے ہاں وجودی مسائل خود اپنی ذات پر جھیلے گئے۔ تشدد سے پیدا ہوئے محض انٹلیکچویل پناہ گاہ بن کر نہیں آئے۔ عام افسانہ نگاروں میں انور سجاد کا تذکرہ یہاں کیا جا سکتا ہے۔ جس نے سیاسی جبر

سے وجودیت کی راہ نکالنے کی کوشش کی مگر رشید امجد کے ہاں سیاسی جبر ہی واحد حقیقت نہیں بلکہ یہ حقیقت بھی ان حقائق کا حصہ ہے جو سماج، انظام اور فطرت کا جبر از خود پیدا کرتے رہتے ہیں۔ اس طریقے سے میں کون ہوں؟ اور میں کیا ہوں یہ بنیادی سوالات اس کے اپنے تجربات سے کشید کیے ہوئے سوالات بنتے ہیں۔"(۲۴)

پچھلے پہر کی موت

اس افسانے میں کہانی کا بے نام مرکزی کردار اندھیرے میں پیدا ہو جانے والے تاثرات کو پیش کرتا ہے۔ اندھیرے میں اس کو چند زینے پار کرنے ہیں مگر راہ میں آنے والے موڑ اس کے لیے اذیت کا باعث بنتے ہیں پھر اس کو وہاں اندھیرے میں ایک عورت نظر آتی ہے جو اِسے اپنے پاس بلاتی ہے مگر اس پر خوف حملہ ہے۔ وہ اندھیرے سے لڑتا۔۔۔ اپنی شریکِ سفر "روفی" تک جا پہنچتا ہے۔ روفی اس کے ہر کام کے اُلٹ کام کرتی ہے۔ وہ غصے میں آ کر اس کو اندھیرے میں ملنے والی عورت (جس کو وہ کوکھ جلی ماں کہتا ہے) کے جیسا کہہ دیتا ہے وہ اس کو چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔ اب وہ تنہا رہ گیا۔

اس افسانے میں "موڑ" کا لفظ بہت اہم ہے کہ اندھیرا جو کہ زندگی کے اندھیرے ظاہر کر رہا ہے۔ اس میں اچانک کوئی ایسا موڑتا ہے جو انسان کو اَن دیکھی مصیبتوں کے گرداب میں تنہا چھوڑ جاتا ہے۔ اس کو کبھی اندازہ نہیں ہوتا کہ اب کیا ہونے والا ہے۔ یہی خوف یہاں مرکزی کردار میں موجود ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ہر خوف خودساختہ ہے وہ خود بھی اس خوف سے چھٹکارا حاصل نہیں کرنا چاہتا۔ اس نے خود کو ایک دائرے میں بند کر لیا ہے۔ دُنیا سے اس کا تعلق صرف خوف کی حد تک ہے ہر شے سے اجنبیت جھلکتی ہے تو گویا خوف بھی لاتعلقی کے رویے کو جنم دیکھتا ہے۔ ہر جگہ اسی خوف کا اظہار ملتا ہے۔

"دوسرے موڑ کی کوکھ جلی ماں بانہیں پھیلائے مجھے دبوچنے کے لیے آگے بڑھتی ہے میرا جسم لہو کی بوند بن کر رہ جاتا ہے۔۔۔ سرد جمے ہوئے لہو بوند بوند اور خوف بلوری برف کے ٹکڑوں کی طرح میرے جسم سے چپک جاتا ہے۔"(۲۵)

ڈاکٹر صفیہ عباد "پچھلے پہر کی موت" کے حوالے سے لکھتی ہیں:

"افسانہ "پچھلے پہر کی موت" میں بھی ہر داخلی تسخیر کا عمل جاری و ساری لگتا ہے۔ داخلی وجود کا احساس اور پھر خارج کے حوالے سے اس کیفیت کے ہیولے کی صورت خود بخود بدلتی رہتی ہے۔"(۲۶)

اپنے وجود میں کسی اور وجود کا احساس ہے جو اُسے خود آگہی کی راہ دِکھلاتا ہے۔

بجھی ہوئی پہچان

یہ افسانہ داستانوی انداز لیے ہوئے ہے۔ سات افراد کمرے میں بیٹھے ہیں۔ باہر کسی پرندے کے پروں کی پھڑ پھڑاہٹ سنائی دے رہی ہے۔ ان میں سے ساتواں پرندے کی طرف چل پڑتا اور وہ پرندہ اسے اپنے خونی پنجوں میں داب کر دور اُڑ جاتا ہے۔ باقی پیچھے بے بسی کی تصویر بنے بیٹھے ہیں۔ آخر وہ ایک ایک کر کے عزم کرتے ہیں کہ ہم اس عفریت کا مقابلہ کریں گے۔ وہ باہر آئے تو گاؤں کا ہر دروازہ اس بلا کے خوف سے بند ہے۔ ساتھیوں میں اختلاف ہو گیا۔ چار واپس پلٹ گئے۔ مرکزی کردار اور چھٹا وہیں تھا۔ پرندے نے چھٹے کو دبوچ لیا مگر ''میں'' نے اس کی گردن مروڑ دی (اگرچہ وہ خود بھی شدید زخمی تھا۔) اچانک ایک دھماکہ ہوا اور ہر طرف روشنی پھیل گئی۔ پرندہ مر گیا۔ تاریکی ختم ہو گئی۔ ان کے چاروں ساتھی کمرے کے ملبے تلے آ گئے۔ بستی میں زندگی پھر سے لہرانے لگی۔

رشید امجد کے افسانوں میں تہہ داری کا عنصر نمایاں ہے۔ اس لیے اس کا صرف ایک سطح پر ہی مطالعہ نہیں کیا جا سکتا اچھا افسانہ وہ ہوتا ہے جو داخلی اور خارجی دونوں سطحوں پر قاری کو مزہ دے۔ بادی النظر دیکھا جائے تو یہ ایک سیاسی نوعیت کا افسانہ معلوم ہوتا ہے۔ اگر اس کو پہلی بار پڑھیں تو احساس ہوتا ہے کہ ہم کوئی اخلاقی، طلسماتی کہانی پڑھ رہے ہیں، جس میں ایک خوفناک بلا قربانی کے لیے روز ایک شخص کو اُٹھا کر لے جاتی ہے پھر ایک بہادر شہزادہ اور اس کا دوست آ کر وہاں کے لوگوں کو اس کے عذاب نجات دِلاتے ہیں۔ کہانی کے آغاز میں جب ''ساتوں'' کا ذکر ہوتا ہے۔ تو انگریزی میں ولیم ورڈز ورتھ کی نظم We are Seven کا خیال آتا ہے۔ مگر آہستہ آہستہ یہ تعداد کم ہو کر دو رہ گئی۔"

یہاں بیگانگیت کا بھرپور تاثر یوں نظر آتا ہے کہ کرداروں کے نام کی بجائے ان کے نمبر ہیں جو اِن کے لیے مخصوص ہیں۔

''پرندے نے روشن دان سے اپنی چونچ اندر کی اور باری باری ہم سے ہر ایک کو دیکھا۔''(۲۷)

''پھر اس کی نظریں ساتویں پر جا ٹھہریں، ساتواں اپنی جگہ سے اُٹھا اور میز کے کونے کو دونوں مٹھیوں سے بھینچتے ہوئے کہنے لگا:

''تم گواہ رہنا میں اپنی مرضی سے جا رہا ہوں۔''(۲۸)

''دفعتاً چھٹے نے سر اُٹھایا اور کہنے لگا۔۔۔ کیا وہ یونہی ایک ایک کر کے سب کو لے جائے گا۔''(۲۹)

''ان چاروں میں سے تیسرا آگے آیا۔''(۳۰)

''باقی کے تین بھی اس کے ساتھ چلے گئے میں اور چھٹا اکیلے رہ گئے۔''(۳۱)

ان چند لائنوں کے اقتباسات سے یہ بات واضح ہو رہی ہے کہ افسانہ نگار کے لیے ناموں کی قطعاً کوئی اہمیت نہیں کیونکہ دُنیا میں لاکھوں کروڑوں انسانوں کے نام ہیں۔ اگر چند کے نہ بھی ہوں گے تو کیا فرق پڑے گا۔ یہ بیگانگیت سے لبریز رویہ لایعنیت اور بے معنویت کے عمل کو تیز اور پُراثر بناتا ہے۔

افسانہ کی فضا داستانوی اور طلسماتی سی ہے۔ ہماری داستانوں اور کہانیوں میں بھی ایک ایسے پرندے کا ذِکر ملتا ہے جسے ''گررڑ'' اورآسان زبان میں سیمرغ کہا جاتا ہے۔ یہ اتنا طاقتور پرندہ تھا کہ ایک صحت مند انسان کو آسانی سے اپنے پنجوں میں جکڑ سکتا تھا۔ اس افسانہ میں بھی پرندہ طاقت اور جبر کی علامت ہے جو سب کو پنجۂ استبداد میں جکڑ کر رکھنا چاہتا ہے۔

اُلٹی قوس کا سفر

تین ساتھیوں کی کہانی جو کسی کی تلاش میں نکلے ہیں بہت مشقت اور مسلسل کئی دِنوں کے تعاقب کے بعد وہ اس کو تھیلے بند کر کے لے جاتے ہیں۔ انھیں ندی پار جانا ہے کہ راستے میں ایک عورت کے رونے کی آواز آتی ہے وہ گریہ زاری کرتی ہے کہ تم اسے کیوں لے جا رہے ہو مگر وہ کوئی جواب نہیں دے پاتے۔ سیاہی مائل دُھند ہر طرف چھا گئی کہ وہ سایوں میں بدل گئے۔ اس کے دونوں ساتھی پہلے ندی میں اُترے جب اس کی باری آئی تو تھیلا نیچے گر گیا اور وہ آزاد ہو گیا۔ عورت نے اس کو اپنی گود میں بھینچ لیا۔ اس نے اسے بلایا تو وہ بھی پانی میں اُتر گیا۔ جب دُھند چھٹی تو اس نے دیکھا کہ وہ اس عورت کی بانہوں میں ہے۔ اس نے عورت سے معافی مانگی کہ وہ اس کے بغیر کچھ بھی نہیں۔ عورت کی آنکھوں میں محبت کے دِیے جل اُٹھے ہر طرف ہریالی نظر آنے لگی۔ سیاہی مائل دُھند بالکل ختم ہو گئی تھی۔ اس نے اس منظر کو اپنی آنکھوں میں اُتار لیا اور اس کے پاؤں چھو کر چل پڑا۔

یہ افسانہ علامتی ہے۔ وہ عورت وطن ہے اس کی مٹی ہے اور اس کے بیٹے ہی اس کو بنجر کرنے پر تلے ہیں۔ حالانکہ وہ اس بات کو جانتے ہیں کہ اس کے بغیر وہ کچھ بھی نہیں۔ یہ افسانہ بے معنویت سے معنویت کی طرف کا سفر ہے یا پھر اسی بے معنویت سے معنی تلاش کیے جا رہے ہیں۔ مثلاً یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

''اسے چھوڑ دو۔ اسے مجھے واپس دے دو۔''

میں رُک گیا اور چیختے ہوئے بولی:

''واپس چلی جا۔ ہم اسے واپس نہ کریں گے۔''

جواباً ایک سسکی اُبھری، چند لمحوں کے توقف کے بعد بولی۔

''آخر تم اسے کیوں لیے جا رہے ہو؟''

''ہم اسے کیوں لیے جا رہے ہیں۔'' میں نے خود سے سوال کیا۔

''کیوں؟''

پھر میں نے باری باری ان دونوں سے پوچھا۔

''آخر ہم اسے کیوں لے جا رہے ہیں۔'' میں بڑبڑایا۔ میں نے باری باری ان دونوں کو دیکھا اور تھیلے کو

ٹٹولتے ہوئے اس سے پوچھا۔
''تمہیں معلوم ہے ہم تمہیں کیوں لیے جا رہے ہیں؟''
''لیکن وہ چپ رہا۔۔۔''
میں نے چیخ کر پوچھا ''تمہیں معلوم ہے ہم اسے کیوں لیے جا رہے ہیں؟''
وہ جواباً چپ رہی۔
پھر ان کے ذہن اور ماحول پر چھائی تاریکی کا پردہ چاک ہوتا ہے تو ہر منظر واضح اور ہر معنی لبادہ اوڑھ لیتا ہے۔
''(۳۲)
'' کچھ دیر بعد دُھند چھٹنے لگی تو میں نے اسے دیکھا، وہ اسی طرح مجھے بازوؤں میں لیے کھڑی تھی۔
میں نے کہا ''مجھے معاف کردو۔''
اس نے میری آنکھوں میں جھانکا۔ میں نے کہا ''مجھے معاف کردو۔ میں تم سے الگ ہو ہی نہیں سکتا۔ میرا تمہارا رشتہ اٹوٹ اُنگ ہے۔''
اس کی آنکھوں میں مسکراہٹوں کے لیے جل اُٹھے اور میرے شانوں پر اس کے بازوؤں کا دباؤ بڑھ گیا۔''(۳۳)

ریت پر گرفت

یہ ایک بیانیہ افسانہ ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار ایک خودساختہ خوف میں مبتلا ہے۔ اس کو ہر طرف ایک بھیگا پن نظر آتا ہے جس نے ہر شے کو سیلن زدہ اور چپکتا ہوا بنا دیا ہے۔ وہ بہت لاغر ہے اس میں اتنی سکت نہیں کہ وہ اُٹھ سکے۔ اندھیرا ہی اندھیرا ہے۔ وہ خود سے سوال کرتا ہے کہ کہاں جائے۔ ہر شے سے بیزاریت محسوس کر رہا ہے حتیٰ کہ اسے اپنا وجود اپنا نہیں لگتا۔ وہ آج کے دِن کو یاد کرنے کی کوشش کرتا ہے یہ سوال بار بار دُہراتا ہے مگر یوں لگتا ہے کہ اس کی یادداشت ختم ہو گئی ہے۔ کیلنڈر کے ہندسے اس کی آنکھوں کے آگے ناچ رہے ہیں۔ وہ ان کو دیکھ نہیں پا رہا۔ اس کو وقت کا کچھ اندازہ نہیں ہو پا رہا وہ لایعنیت اور عدم اطمینان کا شکار ہو رہا ہے۔ دِن کی تلاش میں اس نے خود کو اُٹھایا اور آگے بڑھا مگر اس کی کمزوری اس پر غالب آ گئی اور وہ گر پڑا اور اسی زرد یلے بھیگے پن میں بھیگ گیا۔

فلسفۂ وجودیت کے بڑے حامیوں اور مفکرین کو دیکھیں تو ایک بات Commen ہے کہ ان کے ہاں خوف کا ایک واضح ذِکر اور تاثر ملتا ہے اور یہ خوف بڑے لایعنی سے ہوتے ہیں مثلاً ژاں پال سارتر کو ساری عمر یہ خوف رہا کہ کوئی مچھلی اس کا پیچھا کر رہی ہے، سورین کیر کیگارڈ کو ساری عمر موت اور احساسِ کمتری کا خوف لاحق رہا۔ اسی طرح اس افسانے کا مرکزی کردار بھی خوف کا شکار ہے۔ اس کی ذہنی

کیفیت ایسی ہو رہی ہے کہ اس کو کچھ بھائی نہیں دے رہا۔ وہ خود کلامی کرتا ہے جو اس کے ذہنی انتشار اس کے بیگانگی کے رویے کی شناخت کرتے ہیں۔

''ہر شے میرا ساتھ چھوڑ رہی ہے۔''

اس نے اپنے چہرے کو چھوا۔

''میرا چہرہ وہی ہے۔''

''کیا پتہ وہ نہ ہو؟'' شعلہ چمکنے سے پہلے ہی بجھ گیا۔

''میں وہی ہوں؟''

''کیا واقعی؟'' لفظ پھر دھڑام سے نیچے آ گرے۔

اس کی غائب دماغی اسے دِن کی پہچان بھلا دیتی ہے۔

''آج کیا دِن ہے؟''(۳۴)

گویا وہ اس حد تک لاتعلق ہو چکا ہے کہ اس کے لیے کوئی گزرا ہوا دِن اور آج کا دِن کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ وہ باوجود کوشش کے اس کو یاد نہیں کر پاتا۔ اس کے ذہن میں تاریکی کے جالے ہیں وہ ان سے نجات کے لیے اللہ سے دُعا کرتا ہے۔

''اے خدا مجھے اندھیرے میں بھٹکنے کے لیے اکیلا نہ چھوڑ۔ اے خدا میری مدد کر۔ میری مدد کر۔''

قرآن پاک کی سورۂ فلق میں بھی اندھیرے سے خدا کی پناہ مانگی گئی ہے۔''(۳۵)

ترجمہ: ''تم فرماؤ میں اس کی پناہ لیتا ہوں جو صبح کا پیدا کرنے والا ہے۔ اس کی سب مخلوق کی شر سے اور اندھیری ڈالنے والے کے شر سے جب وہ ڈوبے اور اِن عورتوں کے شر سے جو گرہوں میں پھونکتی ہیں اور حسد والے کے سر سے جب وہ مجھ سے جلے۔''(۳۶)

کیونکہ اندھیرے میں تمام شر پسند عناصر باہر آ جاتے ہیں اور یہی اندھیرا کسی کی شناخت میں بھی مشکل پیدا کرتا ہے۔ اندھیرا خوف پیدا کرتا ہے۔ نفسیاتی طور پر اندھیرے سے خوف کھانے والی بیماری کو Nyctophobia کہتے ہیں۔

بیزار آدم کے بیٹے

چند دوستوں کی کہانی ہے جو ایک ہوٹل میں جمع ہیں۔ ان کے پاس کرنے کو کچھ نہیں ایک گھر سے بجلی کا بل بھرنے کے لیے رقم لایا مگر اس کو دوستوں کے ساتھ اُڑا دیا۔ وہ یونہی وقت گزار رہے ہیں۔ گھر کو جانے سے کتراتے ہیں۔ انھیں اپنے گھر قبروں کی طرح تاریک لگتے ہیں اور گھر والے گدھ لگتے ہیں جو ان کے خون اور گوشت پر نظریں جمائے بیٹھے ہیں۔ پر سب ا، ب، ج، د کے ناموں سے ایک دوسرے کو

پکارتے ہیں۔ وہ وجود سے عدم وجود کی طرف جاتے ہیں، جہاں ہر شئے بے معنی ہو جاتی ہے۔
''ب کہتا ہے۔۔۔ ''ہم کون ہیں؟''
میں کہتا ہوں۔۔۔ ''ہم ہم ہیں۔۔۔ تم ب اور میں ا ہوں۔''
وہ کچھ دیر سوچتا رہتا ہے، پھر کہتا ہے۔۔۔ ''یار اگر تم ا اور میں ب نہ ہوتے تو کیا فرق پڑتا؟''
''کیا فرق پڑتا؟''۔۔۔ پھر شاید ہم ج اور د ہوتے یا ر اور س، ہر حال کچھ نہ کچھ ضرور ہوتے۔''(۳۷)
''میں انھیں۔۔۔ میں اسے بتاتا ہوں۔۔۔ ایک رات ا اپنا جسم مجھے دے گیا تھا۔ میں نے اس سے وعدہ کیا تھا کہ میں یہ راز کسی کو نہ بتاؤں گا ب کو بھی نہیں۔''(۳۸)

ستر کی دہائی کے بعد عدم تشخص رشید امجد کے افسانوں کا اہم موضوع بن کر سامنے آیا۔ بیزار آدم کے بیٹے بھی ایسا ہی افسانہ ہے۔ افسانے کے مرکزی کرداروں کے پاس اپنا کوئی تشخص ہی نہیں۔ وہ کسی اور شناخت پر جی رہے ہیں مگر جب اس کی حقیقت سامنے آتی ہے تو وہ احساسِ کمتری کا شکار ہوتے ہیں۔ اپنا جسم دے کر جانے والے اور ان کے جسموں کو اوڑھ لینے والے دونوں عدم تشخص کی دلدل میں پھنسے ہوئے ہیں۔ افسانے کے عنوان سے ہی معاشرے کی بے معنویت، بے چارگی اور بے چہرگی کا احساس اُبھرتا ہے۔ یہ تمام احساسات ہمارے معاشرے میں بھی موجود ہیں اور رشید امجد کے افسانوں میں بھی۔ گویا عدم شناخت والے اس معاشرے کی سب سے بڑی پہچان منافقت ہے۔ یہاں ہر بندہ منافق ہے۔ سب بے ایمان ہیں اندر سے بالکل کھوکھلے ہیں۔

سب نے اپنے چہروں پر نقاب ڈالے ہوئے ہیں تو ایسے معاشرے میں لوگوں کے نام اور کردار کوئی معانی نہیں رکھتے۔ ان کو کس نام سے پکارا جائے جو وہ نظر آتے ہیں یا جو وہ اصل میں ہیں۔ شناخت کا یہی مسئلہ رشید امجد اور ان کے ہم عصروں کے ہاں اُبھر کر سامنے آتا ہے۔

''ب لہک لہک کر گاتا ہے۔
ہم سب گنہگار ہیں
سب بے ایمان ہیں
سب منافقت کے سمندر کی مچھلیاں!
اسی منافقت نے لوگوں کے اندر کھوکھلا پن پیدا کر دیا ہے اور وہ اندر سے بالکل خالی ہیں جیسے خالی برتن یا خالی ڈبے جن کی صرف آواز ہوتی ہے مگر اِن کے اندر صرف اور صرف خلا ہی ہوتا ہے۔''(۳۹)

ا کی موت پر ایک کہانی

افسانے کا موضوع لایعنیت، بے مصرف اور بے مقصد زندگی گزارنے کے متعلق ہے۔

افسانے کا مرکزی کردار ''ا'' ہے جو ایسی لڑکی ہے جو اپنے ماضی سے خوفزدہ ہے۔ ماضی کی تلخ یادیں اسے ڈراتی ہیں اسی وجہ سے وہ نئی تصاویر نہیں بناتی۔ وہ اپنی تصاویر سے بھی از حد خائف ہے کہ کسی کو بھی دِکھانا نہیں چاہتی۔ ا اور ''میں'' اس سے نئی تصاویر بنانے پر اصرار کرتے ہیں مگر وہ اپنے رنگوں کی پیالی کے اندر چھپی بیٹھی ہے۔ آخر ''ا'' مر گیا۔ اب ''میں'' اس کے دوستوں کو اطلاع دیتا ہے مگر کوئی اس کے ساتھ نہیں آتا۔ کوئی اس کا جنازہ نہیں پڑھاتا آ کر ''میں'' اس کو رنگوں والی لڑکی کے گھر ایک تصویر میں لپیٹ آتا ہے۔

یہ افسانہ ایک بھرپور علامتی افسانہ ہے جس میں رشید امجد کے اپنے عہد کے سیاسی انتشار اور عصری انتشار کو پیش کیا ہے۔ یہ ان کی فکر کا ایک پہلو ہے۔ افسانے کے سبھی کردار اندر سے خالی ہیں۔ اپنے وجود کے کھوکھلے پن، معمولات کی بیزار کن یکسانیت اور مستقبل سے مایوسی کے باعث ان کے اندر کوئی اُمنگ اور جذبہ نہیں رہا۔ اس یکسانیت نے اس سے سکون چھین لیا ہے۔ اسے اپنے ہی گھر سے خوف آتا ہے، وہ باہر کہیں گم ہو جانا چاہتا ہے۔

بقول منیر نیازی:

خوف آتا ہے اپنے ہی گھر سے
ماہِ شب تاب کے نکلتے ہی (۴۰)

بیگانگی کا رویہ اب لوگوں کی رگوں میں خون کی طرح گردش کرتا ہے۔ کسی کے پاس اتنا وقت ہی نہیں کہ کسی کے دُکھ پر کسی کی موت پر دو آنسو ہی بہا لے، کسی کو تسلی ہی دے دے۔

''دفعتاً مجھے خیال آتا ہے، مجھے اس کے دوستوں کو اس کی موت کی اطلاع دینا چاہیے۔ میں جلدی جلدی باہر نکلتا ہوں اور سب سے پہلے ب کے پاس پہنچتا ہوں۔۔۔ وہ تیزی سے سر ہلاتا ہے۔۔۔ ''مرنا ہی تھا تو کسی اور دِن مر جاتا، آج ہی مرنا کیا ضروری تھا؟'' ۔۔۔ پھر وہ میری طرف دیکھتے ہوئے کہتا ہے۔۔۔ ''کئی مہینوں کی کوشش کے بعد ٹی۔ وی پر ایک پروگرام مِلا تھا۔ آج اس کی ریکارڈنگ کرانا ہے اور ادھر یہ مصیبت آن پڑی ہے۔'' (۴۱)

''اس کے بعد میں اس کے ایک ایک دوست کے پاس جاتا ہوں، ان میں سے ہر ایک کو آج کوئی نہ کوئی کام ہے۔ کسی کو کسی فنکشن میں یہ مضمون پڑھنا ہے، کسی کو اپنی کسی دوست سے ملنے جانا ہے اور کسی کو بچوں کے لیے جوتے خریدنا ہیں۔ میں گھر واپس آ جاتا ہوں۔'' (۴۲)

گویا فرد کی کوئی قدر نہیں رہ گئی۔ وہ بالکل بے معنی ہو کر رہ گیا ہے۔ جب اس کو ہر طرف سے بیگانگی کا سامنا کرنا پڑے ہر شے بے مقصد ہو جاتی ہے۔

فلسفہ وجود کے علم برداروں کے نزدیک یہ دُنیا بے معنی اور لغو ہے۔ اسی بے مقصدیت کی طرف

افسانہ نگار، یوں اِشارہ کرتا ہے:

''۔۔۔اور میرا ہاتھ پکڑ کر کھڑا ہو گیا۔

میں نے پوچھا۔۔۔''کدھر؟''

کہنے لگا۔۔۔''کیفے!''

''بے مقصد گفتگو کرنے؟''۔۔۔میں نے پوچھا۔

اس نے میرے کندھے پر ہاتھ رکھا۔۔۔''کبھی سوچا ہے تم نے، اگر ہم یہ بے مقصد گفتگو نہ کریں تو ہمارے چہرے مسخ ہو جائیں، ہمارے جسم پھول جائیں، اور ہم ایک دوسرے کے لیے بچھو بن جائیں۔''

''ہم سب بے مقصد جی رہے ہیں۔۔۔''میں اس کی لاش ہاتھوں میں اُٹھائے سوچتا ہوں۔۔۔ اور شاید اسی لیے وہ اس بے مقصدیت سے دُور نکل گیا۔''(۴۳)

اس بے مقصد دُنیا سے چھٹکارا موت کی صورت ہی میں میسر ہے۔ اسی لیے وجودیوں کے ہاں خودکشی کا عنصر سب سے زیادہ پایا جاتا ہے کہ جب اس دُنیا سے دِل اُٹھ جائے اور لگے کہ یہ اب رہنے کے قابل نہیں تو وہ موت کی آغوش سے ہمکنار ہونے کو زیادہ اہم سمجھتے ہیں۔ عصرِ حاضر کے افسانہ نگاروں میں اور رشید امجد کے ہم عصروں میں مظہر الاسلام کے ہاں خودکشی کا تذکرہ سب سے زیادہ ملتا ہے۔ گویا ہر طرف فرسٹریشن ہے۔

بقول ڈاکٹر صفیہ عباد:

''یہی فرسٹریشن موت اور قبر کا حوالہ لے کر اُبھرتی ہے۔''(۴۴)

جیسا کہ افسانے کا آغاز ہی اسی سطر سے ہوتا ہے:

''آج میں نے اپنی موت کی دستاویز پر دستخط کیے ہیں۔''(۴۵)

پھیکی مٹھاس کا تسلسل

یہ افسانہ ''ا کی موت پر ایک کہانی'' کا تسلسل ہے۔ ا جس کی موت پر بے نام کردار اسے لڑکی کے گھر ایک تصویر میں لپیٹ آتا ہے۔ واپس اس کے گھر آ گیا ہے۔ ا اسے بتاتا ہے کہ وہ وہاں ایک جگہ پڑے پڑے بیزار ہو گیا تھا۔ سو اِس کے پاس چلا آیا کہ رات وہ اس کے پاس رہے گا اور دِن کو چلا جائے گا۔ وہ اس کے ساتھ اس کے بستر پر لیٹتا ہے اس سے مشک کافور کی اور عرقِ گلاب کی ملی جلی خوشبو آتی ہے۔ اسے اس سے خوف محسوس ہوتا ہے مگر وہ کچھ کہہ نہیں پاتا اس کو تمام رات نیند نہیں آتی۔ ''ب'' اس کی سستی کی وجہ پوچھتا ہے، اس کی ماں کو بھی شک ہو جاتا ہے۔ رات کو اِس کے ساتھ کوئی کمرے میں ہوتا ہے۔ وہ ا کو کہتا ہے کہ میں تمہیں دوبارہ وہیں چھوڑ آتا ہوں وہ ایسا کرتا بھی ہے مگر ا پھر سے واپس آ جاتا

ہے کہ وہاں اس تصویر میں پہلے سے کوئی اور لیٹا پڑا ہے اور اگر اس نے شراکت ہی برداشت کرنی ہے تو اس کے ساتھ کیوں نہیں۔

افسانے کی دوسری تمثیل ایک بیل کی ہے جو سرخ کپڑے کو لہرانے پر انتہائی غیظ و غضب کے عالم میں اس پر حملہ کرتا ہے اور اسے زمین پر مار گراتا ہے اور اس کے خون سے زمین سیراب ہو رہی ہے۔ افسانے کا اختتام اور آغاز ایک ہی صورتِ حال پر ختم ہوتا ہے وہ صبح سات بجے آدم جی روڈ سے گزرتے ہیں اور ایک لڑکی ان کو نظر آتی ہے مگر وہ نہیں جانتے کہ وہ کون ہے۔

یہ افسانہ بھی بے معنویت اور مرکزیت کو ظاہر کرتا ہے کہ ہر طرف کھوکھلا پن ہے۔ بنجر پن ہے۔ موت کو وہ مجسم شکل میں پیش کرتے ہیں۔

بقول ڈاکٹر صفیہ عباد:

''یہاں موت ان کا رومانس دِکھائی دے رہی ہے۔ موت انھیں اپنی جانب کھینچتی اور اس موت کے باعث دوسرے ان کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ یہاں موت کے حوالے سے ہجر بھی ہے اور وصال بھی، لذت بھی ہے اور کرب بھی یہاں موت زیادہ تر حوالوں میں تجسیم ہے۔ اس کا ایک مخصوص پیکر ہے۔''(۴۶)

رشید امجد کے ہاں موت اور قبر کا ذکر بار ہا آتا ہے۔ موت بھی بیگانگی اجنبیت اور تنہائی کی بھرپور علامت ہے۔

''سنسان رستوں پر موت دبے پاؤں ہمارا تعاقب کرتی ہے۔''(۴۷)

بیگانگیت اور غیریت کا رویہ اس سے بڑھ کر اور کیا ہو سکتا ہے کہ انسان اپنے خون کے عزیز ترین رستوں سے بیزاریت کا اظہار کرتا ہے قبر جو آخری آرام گاہ ہے اس میں بھی اب کوئی نہیں صرف خالی مٹی کا ڈھیر ہے۔

''یہ تمہارا قصور ہے تم نے مجھے ایسے واہیات قبرستان میں دفن کیوں کیا؟''

میں نے کہا۔۔۔''یہ تمہاری ماں کی تجویز تھی۔ کہتی تھی، یہ قبرستان گھر سے قریب ہے آنے جانے میں آسانی ہوگی۔''

وہ کھلکھلا کر ہنس پڑا اور ہنستا چلا گیا۔

میں نے پوچھا۔۔۔''کیا ہوا؟''

کہنے لگا۔۔۔وہ زندگی بھر تجھے اُلّو بناتی رہی ہے لیکن اب میں نے اسے بے وقوف بنایا ہے۔''

میری آنکھوں میں اُگتا ہوا سوال چھلک پڑا۔

کہنے لگا۔۔۔''وہ میری قبر پر جا کر فاتحہ پڑھتی اور آنسو بناتی ہے لیکن اسے معلوم نہیں کہ میں تو اس میں موجود ہی نہیں، پھر میرے کندھے پر ہاتھ رکھتے ہوئے بولا۔۔۔ کہیں اسے بتا نہ دینا، ورنہ وہ میری تلاش

میں قبرستان کی ایک ایک قبر کھدوادے گی اور وہاں بہت سی قبروں میں کوئی ہے ہی نہیں۔،،(۴۸)

جلاوطن

ایک ایسے ناآسودہ شخص کی کہانی ہے۔جس کو ہرطرف تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔اس کے اندر کا خوف لمحہ لمحہ اس کا خون چوستا ہے۔جو مجسم ہوکر اس کے سامنے آکر اسے دھمکی دیتا ہے کہ وہ اسے کل شام اغوا کر لے گا۔اس کے اندر شک کنڈلی مارے بیٹھا ہے وہ اپنی بہن پر شک کرتا ہے۔اپنی ماں سے وہ بیزاری کا اظہار کرتا ہے وہ سب کو بتاتا ہے کہ اسے کل اغوا کرلیا جائے گا تو کوئی اس پر ردِّعمل ظاہر نہیں ہوتا۔سوائے اس کے اس کے بعد ان کی کفالت کون کرے۔اپنے دوستوں کو اِطلاع دیتا ہے تو وہ بھی اس بات پر تشویش کا اظہار کرتے ہیں کہ ان کا الیکشن میں ایک ووٹ کم ہوجائے گا۔وہ اس لڑکی کو بتاتا ہے۔جس سے اسے محبت ہے مگر وہ اس کو نظر انداز کردیتی ہے اور کسی دوسرے شخص کے ساتھ چلی جاتی ہے۔وہ اس کو اس کے وعدے باتیں یاددلاتا ہے مگر وہ اس کو بتاتی ہے کہ ان کے Status میں بہت فرق ہے۔وہ جس ہوٹل میں چائے پیتا ہے اس کے بیرے کو اپنے اغوا کی خبر سناتا ہے تو وہ بھی کہتا ہے کہ آپ کے بعد اس کو کون ٹپ دے گا۔اس کو ہرطرف سے بیگانگی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔آخر وہ تھک کر گھر سے باہر آ گیا اور دُور درخت کے نیچے اس کو اغوا کرنے والا کھڑا مسکرا رہا تھا۔“

رشید امجد کے سارے فنی سفر میں، بیوی بچوں اور ماں باپ اور بہن بھائی کا تذکرہ ملتا ہے۔اس کے علاوہ دوست احباب کا ذِکر بھی ہوتا ہے۔یہ سب رِشتے ایک تو علامتی طور پر سامنے آتے ہیں دوسرا وہ ان کے ذریعے فرد کے داخلی رویے کی شناخت کرتے ہیں ان کے جذبات واحساسات کی ترجمانی کرتے ہیں۔رشید امجد کے ہاں فرد معاشرہ کی چیرہ دستیوں سے نبرد آزما ہے۔اس کو معاشی اور سماجی ذمہ داریوں کے بوجھ اُٹھانا پڑتا ہے۔اس بوجھ تلے اس کا سانس لینا بھی محال ہے تو وہ اپنے گھر سے اپنوں سے خوف کھاتا ہے ان سے بیزاریت کا اظہار کرتا ہے۔وہ ان سب سے بیگانہ ہوجانا چاہتا ہے۔

بیگانگی جنم بھی اسی وقت لیتی ہے جب اپنے جذبات کے اظہار کا مناسب اور متوازن موقع نہ ملے۔کوئی آپ کے احساسات کو نہ سمجھ سکے۔افسانے کا مرکزی کردار جب اپنی ماں کو خبر سناتا ہے ماں کا رویہ اس کو بہت اذیت دیتا ہے۔

”صبح ناشتہ کرتے ہوئے میں ماں سے کہتا ہوں۔۔۔

”میں آج شام اغوا ہوجاؤں گا۔“

وہ سراُٹھائے بغیر کہتی ہے۔۔۔”تمہاری تنخواہ کا کیا ہوگا۔وہ تو ہر ماہ مجھے ملتی رہے گی نا۔“

میرے بدن پر ایک لمبی دراڑ پڑ جاتی ہے۔میں سبزی کاٹنے والی چھری سے اپنا ایک ہاتھ کاٹ کر ماں کی

جھولی میں پھینک دیتا ہوں۔ وہ میری طرف دیکھے بغیر میرا کٹا ہوا ہاتھ اُٹھا کر اپنے پرس میں ڈال لیتی ہے۔ پھر کہتی ہے۔۔۔

''تمہارا دوسرا ہاتھ بھی اچھا ہے، لیکن میرا یہ مقدر کہاں؟'' (۴۹)

اس فرد کی یہی بیزاریت اور بیگانگی اس کی عدم تشخص کا ایک سبب بنتی ہے۔

''دروازہ کھلنے کی آواز سن کر ماں پچھلے کمرے سے چیختی ہے۔۔۔'' کون ہے؟''

''میں ہوں۔۔۔'' میں جواب دیتا ہوں۔ اچانک مجھے خیال آتا ہے۔۔۔ کیا میں واقعی ہوں؟''

میں اپنے آپ کو ٹٹولتا ہوں، اپنی آنکھوں، اپنے ہونٹوں اور گالوں پر ہاتھ پھیرتا ہوں۔'' کیا میں واقعی ہوں۔۔۔؟''

میرے اندر کوئی بڑبڑاتا ہے۔ میں غور سے اپنے جسم کو دیکھتا ہوں دو تین قدم آگے چل کر۔۔۔

''میں ہوں۔۔۔'' میں چیختا ہوں۔۔۔ ''میں ہوں۔'' (۵۰)

ڈاکٹر صفیہ عباد لکھتی ہیں:

''رشید امجد کے یہاں فرد جب خارج کی چیرہ دستیوں سے نبرد آزما ہے، معاشی اور سماجی ذمہ داریوں کے بوجھ تلے مر رہا ہے تو گھر اور معاشرہ دونوں سے خوفزدہ ہے ان سے قرار پانے کے راستے تلاش کرتا ہے۔'' (۵۱)

رشید امجد کے ہاں بے معنویت کے ساتھ ساتھ یاسیت، کراہت، بے بسی اور خوف کے ملے جلے تاثرات اور احساسات ملتے ہیں۔ افسانے کا عنوان جلاوطن بھی قابلِ توجہ ہے کہ فرد اپنے گھر بلکہ اپنی ذات سے بھی انجان ہے۔ اسے اس کی ذات سے جلاوطن کر دیا گیا یہ جبری ہجرت ہے۔ جو معاشرتی ناآسودگیوں اور انتشار نے پیدا کی ہے، گھر اُمن اور سکون کی علامت ہے مگر رشید امجد کا فرد مسائل کے انبار تلے دبا ایسا مجبور اور بے کس فرد ہے کہ اس کو یہاں آ کر بھی سکون نہیں ملتا۔ اس لیے وہ گھر سے گھر والوں سے نفرت اور بیزاری کا اظہار کرتا ہے۔ اس کی زندگی ایک دائرے میں سفر کرتی ہے، جہاں اس کے لیے نت نئے مسائل ہر دم پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ رشید امجد دائرے کا لفظ بھی تواتر سے استعمال کرتے ہیں۔ عام فرد کی زندگی کا آغاز بھی مسائل اور تفکرات سے ہوتا ہے اور اختتام بھی۔ اس کی زندگی اسی دائرے میں سفر کرتی ہے۔

بے پانی کی بارش

افسانے کا آغاز باقی افسانوں سے بہت مختلف ہے اس کا آغاز ایک حدیث شریف سے ہوتا ہے:

''اور اللہ کا قہر یہ نہیں کہ بارش نہیں ہوتی اور قحط پھیل جاتا ہے۔ اللہ کا قہر تو یہ بھی ہے کہ خوب بارشیں برساتا ہے لیکن فصل پھر بھی نہیں اُگتی۔''

اس کے بعد مرکزی کردار کا خوابوں کا ایک لامتناہی سلسلہ چل نکلتا ہے جو وہ ہر کسی کو سنانا چاہتا ہے مگر کوئی اس کی بات سننے پر آمادہ نہیں۔ پولیس انسپکٹر اسے ہر جگہ اپنی بات کہنے سے روک دیتا ہے۔ اس نے سات خواب دیکھے تھے کہ لوگ اپنے کھیتوں میں منافقت بو رہے ہیں۔ شہر کے لوگ اور غریب کسانوں میں بھوک بٹ رہی ہے۔ بغیر چپو کے کشتی ہے جو موجوں کے رحم و کرم پر ہے۔ اور آخری خواب کی کشتی کے پیندے میں سوراخ ہو چکا ہے۔ یہ سارے خوابوں کا تسلسل ایک کہانی بیان کرتا ہے اور ذہن مذہبی قصوں کی طرف رجوع کرتا ہے۔ بقول ڈاکٹر صفیہ عباد کہ اس افسانے میں ایک مذہبی قصے کی بازگشت میں دوسرے قصے کی بازگشت مکمل طور پر سنائی دیتی ہے۔ حضرت یوسف علیہ السلام کی قید کا زمانہ خواب، ان کی تعبیر، بادشاہ، سپاہی تمام علامتیں اور حوالے نمایاں ہیں۔

رشید امجد کے اس افسانے میں یہ خواب ان کے عہد کی زندہ علامتیں بن رہے ہیں۔ خوابوں سے لوگ خوفزدہ ہیں وہ ان کو سننا بھی نہیں چاہتے۔ ایسی ہی صورتِ حال ن۔ م راشد کی نظم اندھا کباڑی میں ہے جہاں وہ خواب بیچتا ہے تو لوگ اس کا مذاق بناتے ہیں، اور یہ خوب کوئی مفت میں بھی لینے پر راضی نہیں ہوتا۔

''شام ہو جاتی ہے
میں پھر سے لگاتا ہوں صدا۔۔۔
''مفت لے لو مفت، یہ سونے کے خواب۔۔۔''
''مفت'' سن کر اور ڈر جاتے ہیں لوگ
اور چپکے سے سرک جاتے ہیں لوگ۔۔۔
''دیکھنا'' یہ ''مفت'' کہتا ہے
کوئی دھوکہ نہ ہو؟
ایسا کوئی شعبدہ پنہاں نہ ہو؟
گھر پہنچ کر ٹوٹ جائیں
یا پگھل جائیں یہ خواب
بھک سے اُڑ جائیں کہیں
یا ہم پہ کوئی سحر کر ڈالیں یہ خواب
جی نہیں کس کام کے؟
ایسے کباڑی کے یہ خواب

ایسے نابینا کباڑی کے یہ خواب!"(۵۲)

رشید امجد نے اپنے عہد کے زندہ مسائل کو علامتی صورت میں اُجاگر کیا ہے۔ لوگوں کا رویہ بے رحم اور بیگانہ ہے وہ کوئی بات سننے پر آمادہ نہیں ہوتے۔ ان کی آنکھوں پر اندھی پٹی ہے جو انھیں رستہ نہیں دیکھنے دیتی۔ ان کی زندگیاں اب "بے معنی" ہو چکی ہیں۔

"وہ سارا دِن لوگوں کو یہ بتانے کی کوشش کرتا رہا لیکن کسی کے پاس اِتنا وقت نہیں تھا ہر شخص اپنے اپنے راستے پر بھاگا چلا جا رہا تھا۔"(۵۳)

آج کے مشینی دور نے انسان کو انسان سے دُور کر دیا ہے۔ اسی طرح کے دُور کا ذِکر میتھو آرنلڈ کے ہاں ملتا ہے، جہاں وہ ملکہ وکٹوریہ کے دور اور ملکہ الزبتھ کے دور کا موازنہ کرتا ہے۔ وکٹورین دور مشینی ترقی کے عروج کا دور تھا۔ یہ مشینی دور انسانی قدروں کو پامال کر دیتا ہے۔ اقبال کہتے ہیں:

ے ہے دِل کے لیے موت مشینوں کی حکومت
احساسِ مروّت کو کچل دیتے ہیں آلات (۵۴)

اور الزبتھ دور نے شیکسپیئر جیسا عظیم ڈراما نگار پیدا کیا جو زندگی کی قدروں پر یقین رکھتا ہے۔ آج کا دور بھی صنعتی ترقی کا دور ہے جس نے دِلوں کو بنجر کر دیا ہے کہ بارش ہو بھی تو یہاں محبت اور خلوص کی فصل شاید پھر سے سرسبز نہ ہو۔ اب ضرورت ہے تو محبت کی۔

کیونکہ امجد اسلام امجد کے بقول:

"محبت ایسا دریا ہے
کہ
بارش رُوٹھ بھی جائے
تو پانی کم نہیں ہوتا۔"(۵۵)

مگر اب شاید ایسا نہیں ہے ہر طرف بے معنویت کا سمندر ہے جس نے تمام اقدار کو نگل لیا ہے۔ رشید امجد نے حال کے آئینے میں ماضی اور مستقبل میں جنم لیا ہے۔

ڈاکٹر نوازش علی لکھتے ہیں:

"بے پانی کی بارش" پورا افسانہ ہی حال کے لمحہ ماضی کو مستقبل کی شکل میں پیش کرنے کا ثمر ہے۔"(۵۶)

لا=؟

اس افسانے کا آغاز بیانیہ ہے۔ دو کردار ہیں مگر دونوں کے نام نہیں مکالمہ ہوتا ہے مگر بغیر ناموں کے اس نے کہا۔ میں نے کہا، وغیرہ سے۔ افسانے کا مرکزی کردار مغائرت کا شکار ہے۔ وہ کئی سال سے

ایک سیدھی سپاٹ زندگی گزار رہا تھا مگر کچھ عرصہ سے اس کے اندر بے اطمینانی اور خوف نے جگہ لے لی اس کو کئی بار موت نے بھی گلے لگانا چاہا مگر ایسا نہ ہو سکا۔ اس کا خوف ایک چیل کی صورت میں اس کے سامنے بے نقاب ہوتا ہے۔ اس کو لگتا ہے کہ وہ اس کے جسم کو نوچ رہی ہے اور اس نے اس کے اندر ہی اپنا مستقل ٹھکانہ کر لیا ہے۔

اس کا جسم رات کو اسے اکیلا بستر میں چھوڑ کر باہر نکل جاتا ہے۔ دوسرے بے نام شخص سے اپنا دُکھ بیان کرتا ہے کہ انسان تو ہر روز مرتا ہے اور پھر زندہ ہوتا ہے۔ افسانہ نگار نے بات میں وزن پیدا کرنے کے لیے نثری نظم کے ٹکڑے شامل کیے ہیں۔

رشید امجد جدید دَور کے افسانہ نگار ہیں۔ دورِ حاضر مادی دور ہے جس نے انسان کو لایعنیت کی طرف دھکیلا ہے۔ اس کی معاشی ذمہ داریاں، سیاسی اور معاشرتی قدغنیں اس کو ہر طرف سے دبوچے ہوئے ہیں وہ چاہ کر بھی آزاد فضا میں سانس نہیں لے سکتی۔ اس کے پاس ایک ہی راستہ بچتا ہے کہ وہ زہر کا پیالہ پی لے، مگر ایسا کرنا بھی تو بہت مشکل ہوتا ہے اور کچھ نہیں تو یا تو وہ نفسیاتی اُلجھنوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ جب فرد کو اس کے ذہن میں اُبھرنے والے سوالات کا جواب نہ ملے تو اس کا ذہن تشکیک کا شکار ہو جاتا ہے۔ اسے ہر شے اجنبی لگتی ہے اور زندہ ہو کر بھی زندہ نہیں ہوتا۔ ہر طرف خوف کا عفریت اپنے پنجے گاڑے بیٹھا ہے۔ ہر طرف منافقت ہی منافقت ہے۔

''آؤ میں تمہیں منافقت کے دودھ میں
گندھی ہوئی روٹی کھلاؤں
اس گندے جوہڑ کا پانی پلاؤں
جہاں لحہ لحہ رنگ بدلنے والے مگر مچھ رہتے ہیں
اب تم ہی بتاؤ، میں کہاں تک خود کو بچائے رکھوں۔'' (۵۷)

افسانے کے مرکزی کردار کا جسم اس کی رُوح اس کی قید سے آزاد ہو کر چلی جاتی ہے۔ یہ بات اس بات کو ظاہر کرتی ہے کہ وہ جبر واستحصال سے فرار حاصل کرنا چاہتا ہے۔

قبر کا ذِکر افسانہ نگار کے ہاں تواتر سے ملتا ہے۔ دیکھا جائے تو قبر ایک پناہ گاہ بھی ہے جو آپ کو دُنیا کے مظالم سے بچا لیتی ہے اور یہ خوف اور تکلیف گھٹن کی علامت بھی ہے۔

''ہم ہر روز پیدا ہوتے ہیں اور ہر روز مرتے ہیں۔ میری دادی کہا کرتی تھیں، آدمی جس روز پیدا ہوتا ہے، اسی روز اِس کی قبر کھد جاتی ہے اور ہر رات کو قبریں اپنے اپنے آدمی کو پکارتی ہیں اور کہتی ہیں:
اے میرے محبوب
دیکھ میں تیرے فراق میں پہاڑ ایسی کالی راتیں
کیسی بے کلی سے کاٹ رہی ہوں

آ میرے سینے سے لگ جا
(۵۸)

آ۔۔۔آ۔۔۔آ۔۔۔

یہاں رشید امجد کا موت کے ساتھ بھی ایک رومانس ملتا ہے۔ یہ ایک فرار ہے۔ افسانے کا آغاز جہاں سے ہوتا ہے اختتام بھی وہیں پر ہوتا ہے۔ ایک دائرہ ہے جس سے باہر نکلنے کا کوئی رستہ ہی نہیں ہے۔

تشبیہوں سے باہر ایک پھڑ پھڑاہٹ

افسانے کا مرکزی کردار ریل کے ذریعے سفر کر رہا ہے۔ وہ سب سے یہ کہتا ہے کہ وہ ہواؤں میں سفر کر رہے ہیں۔ زمین سے انکا تعلق ٹوٹ چکا ہے۔ دوسرے مسافر اس کی طرف متوجہ نہیں۔ یکایک اس کو احساس ہوتا ہے کہ وہ گھر کیسے پہنچے گا اور اس کا کوئی گھر ہے بھی نہیں۔ واحد متکلم کو اپنے ساتھ سفر کرتی خاتون سے کچھ لگاؤ پیدا ہوتا ہے وہ کہتا ہے کہ وہ اس کی بات کو سمجھ گئی ہے۔ وہ اس کو "ی" کے نام سے پکارتا ہے کہ اس کو باقی تمام حروف تہجی کھوکھلے اور بیمار دکھائی دیتے ہیں۔ وہ [illegible] ہے کہ آیا وہ واقعی سفر کر رہے ہیں یا برسوں سے اس ساکت پلیٹ فارم پر کھڑے ہیں۔ اس کے ساتھی اس کو بتاتے ہیں کہ ہاں وہ سب صدیوں سے یہیں اسی پلیٹ فارم پر ہیں۔ وہ "ی" سے مدد کی درخواست کرتا ہے۔ گاڑی کے باہر کسان اپنی درانتیوں کو اٹھائے کھڑے ہیں [illegible] گاڑی نہ چلنے کا سبب تلاش نہیں کرتا۔ اسے میں "ی" ایک کہانی ہے مگر "وہ" [illegible]۔ تب "وہ" کو احساس ہوتا ہے کہ "ی" بھی باقی سب حروف تہجی کی طرح کھوکھلا ہے۔ [illegible] وہ گاڑی سے اترتا ہے تو اس کا دوست اس کو [illegible] "ی" اب اس کو بعض نظروں سے تکتی ہے مگر وہ اس سے [illegible]۔ یہاں یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ جب انسان کو اس کی طلب کے وقت کچھ نہ ملے تو اس چیز کی اہمیت اس کے لیے بہت کم ہو جاتی ہے اور وہ اس سے بیگانہ ہوتا ہے۔

افسانے کا مرکزی کردار تشکیک کا شکار ہے۔ ہر چیز اس کے لیے بے معنی ہے۔

"اس نے سوچا۔۔۔ میں گھر کیسے پہنچوں گا؟

"گھر۔۔۔کون سا گھر؟" سامنے بیٹھے ایک شخص نے تمسخر سے کہا۔

"میرے اپنے گھر۔" اس نے جلدی سے کہا۔ لیکن پھر فوراً ہی اسے خیال آیا کہ کیا اس کا کوئی اپنا گھر ہے؟"

دنیا کو لغو اور لایعنی سمجھنے کا رویہ وجودیوں کے ہاں بہت عام ہے۔ ان کے نزدیک یہاں کچھ بھی بامعنی نہیں۔

"ہمارے تو سارے حروف تہجی ہی اندر سے کھوکھلے اور بیمار ہیں۔۔۔ جنھیں جو کچھ دے دیا گیا وہ

سب کا سب کھوکھلا اور بیمار ہے اور یہ سارے حروفِ تہجی متعدی بیماریوں میں مبتلا ہیں۔"(۶۰)

یاہو کی نئی تعبیر

اس افسانہ میں انسان کے موجود ہونے پر بحث کی گئی کہ آیا کہ جیسا وہ آج ہے ماضی میں بھی ایسا تھا۔ اس کرۂ ارض پر انسان لاکھوں سال سے آباد ہے مگر ماضی کا انسان بہت کمزور تھا۔ اس کے پاس شعور کی طاقت نہیں تھی۔ وہ جس بھی چیز کو دیکھتا جو طاقتور ہوتی وہ اس کو اپنا معبود بنا لیتے تھے۔ پتھر، سورج، چاند، ستارے سبھی ان کے معبود تھے مگر آج کا انسان چاند کو بھی تسخیر کر رہا ہے۔ افسانہ نگار اس جدید دور میں انسان کے مقام کا تعین کرتا ہے۔ اس کو دُنیا سے کراہت کا احساس ہوتا ہے۔

"کئی دنوں سے زمین کے چہرے پر چھپکلی اُگ آئی ہے اور اس کی چھاتیوں میں سرسراتے دودھ میں خواہشوں کے گندے انڈوں کی لیس دار جاگ گھل گئی۔"(۶۱)

کہانی میں ان سطروں کو پڑھ کر کراہت کا احساس ہوتا ہے، مگر اس کے ساتھ افسانہ نگار کے ذہنی رجحان کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے۔ یہاں وہ وجودی فلسفہ کے تحت لکھ رہے ہیں۔ سارتر کے نزدیک بھی یہ دُنیا غلاظت ہی تھی، جہاں اس کو متلی کا احساس ہوتا تھا۔ احمد اعجاز اس کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

"کہانی کا روجودی فلاسفہ کے بہت قریب ہو جاتا ہے، بالخصوص عظیم وجودی فلسفی ژاں پال سارتر جس کے نزدیک زندگی ایک لیس دار چپچپاہٹ اور دُنیا بے معنی، بے وقعت اور ایک طرح کی سڑاند اور بہتی غلاظت ہے۔"(۶۲)

افسانے میں ہر مخلوق "یاہو" کا نعرہ لگاتی ہے۔ یاہو خوشی اور ترنگ کا نعرہ بھی اور اس کہانی میں ہر نعرہ تب بلند ہوتا ہے، جب انسان وحشت اور بربریت کا مظاہرہ کرتا ہے۔ "یاہو" دراصل "سوئفٹ" کے تراشے کردار ہیں جو اپنی قبیح صورت میں انسانی غلطیوں اور ناشائستگیوں کا مذاق اُڑاتے ہیں اور یہ بتایا گیا ہے کہ انسان کی حیثیت ایک جانور سے بھی کم کی ہے۔ انسان جب اپنے رشتوں کا تقدس بھول جائے تو ہر رشتہ اس کے لیے بیگانہ ہو جاتا ہے اور پھر وہ وحشت و بربریت اور ظلم پر اُتر آیا ہے۔

"یاہو۔۔۔اس نے نعرہ مار کر سامنے پڑے ہوئے شخص پر جست لگائی اور اسے پنجوں میں دبوچ کر اس کے نرخرے میں دانت گاڑ دیئے۔"(۶۳)

انسان باہر سے کتنا ہی معلوم اور ملائم و نرم کیوں نہ ہو اس کے اندر کی وحشت اور بربریت ویسی کی ویسی ہے، وہ جہاں کوئی موقع پاتی ہے تو اپنا سر اُٹھاتی ہے۔ گویا انسان آج بھی اپنے اسی نقطۂ آغاز پر کھڑا ہے، جہاں سے اس نے سفر شروع کیا ہے۔ یہ سارا سفر ایک دھوکہ ہی ہے اور انسان ایک دائرے میں سفر کر رہا ہے۔ جہاں سے شروع ہوتا ہے پھر سے اسی دہانے پر آ جاتا ہے اور پھر سے سفر شروع کر کے

وہیں۔ گویا یہ فرد کی سرشت ہے۔

لاشیت کا آشوب

یہاں بھی فرد لاحاصلی کے دُکھ میں ڈوبا ہوا ہے وہ مکالمہ چاہتا ہے جب وقت پورا ہو جاتا ہے تو موت بھی آ جاتی ہے۔ وہ مکالمہ کر کے اپنا وقت نہیں بڑھا سکتا۔ وہ دریا کے کنارے بسے شہر کو دیکھتا ہے۔ اس کی ہر گلی اور دروازے کو دیکھتا ہے۔ آخر وہ ایک دروازے پر دستک دیتا ہے۔ مگر کوئی اس کی دستک کی آواز پر ردِعمل ظاہر نہیں کرتا وہ لوگوں کو بتاتا ہے کہ وہ ان کا نام اور پہچان ہے مگر جواب میں ایک گھنیری چپ ہے۔ لاحاصلی کا دُکھ اس پر بوند بوند بن کر گرنے لگتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو محسوس کرتا ہے کہ کیا وہ واقعی ہی موجود ہے اور وقت ہر روز رات اس کو بستر سے لینے آتے ہیں کہ ان کے ساتھ چلو۔ وہ دریا سے اپنی پہچان پوچھتا ہے مگر دریا بتاتا ہے کہ وقت اور دریا کسی کو یاد نہیں رکھتے۔ ہر طرف ویرانی ہے۔ قبرستان میں بھی سناٹا ہے۔ اب تو قبروں پر کوئی چراغ جلانے والا بھی باقی نہیں رہا۔ سب لوگ اپنے اپنے خوابوں میں گم ہیں۔ اب تو لگتا ہے قبروں پر فاتح خود صاحبِ قبر ہی پڑھیں گے۔ باقیوں کے پاس تو وقت ہی نہیں وہ بھی اپنے وجود کی قبر پر خود ہی فاتحہ پڑھتا ہے۔

یہ افسانہ میں معاشرتی بانجھ پن کی تصویر ہے۔ یہاں دریا اور وقت کے حوالے سے رشید امجد کا تصورِ موت بھی ملتا ہے۔ رشید امجد کے تمام سفر میں ارتقا پایا جاتا ہے۔ موت کا تصور بھی ان کے ہاں ایک ارتقا کی صورت میں ملتا ہے۔ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ:

''موت کی علامت میرے افسانوں میں مختلف صورتوں میں آتی ہے۔ موت کہیں تبدیلی کی علامت ہے اور کہیں موجود سے نکل کر نا موجود کی طرف سفر کرنے اور اسے جاننے کی کوشش۔''(۶۴)

ہمارا معاشرہ اجتماعی بانجھ پن کا شکار ہے۔ ہم نے اس صورتِ حال پر سمجھوتہ کر لیا ہے۔ اب ایسے میں اگر کوئی آواز اُبھرتی ہے جو شناخت اور پہچان دینا چاہتی ہے تو اسے کوئی نہیں سنے لگا لوگ بہرے اور اندھے ہو چکے ہیں ان کا دیوالیہ نکل چکا ہے۔

''میں گردن گردن ڈوبی گلیوں اور سڑکوں پر گھومنے لگتا ہے۔ ایک ایک دروازے پر دستک دیتا ہے۔

''کون؟''

''میں۔۔۔دروازہ کھولو۔''

''لیکن کوئی دروازہ نہیں کھولتا۔''

وہ پھر دستک دیتا ہے۔

"کون؟"

"میں۔۔۔دیکھو میں تمہارا نام ہوں تمہاری پہچان ہوں۔۔۔دروازہ کھولو۔"

جواباً گہری گھنیری چپ۔۔۔

"تو کیا میں نہیں ہوں۔۔۔" وہ اپنے آپ سے پوچھتا ہے، پھر اپنے سارے وجود پر ہاتھ پھیر کر اطمینان کرتا ہے کہ وہ ہے۔

"دیکھو میں ہوں۔۔۔میں اب بھی ہوں۔"

مگر وہی گہری گھنیری چپ۔۔۔

اور نہ ہونے کی رات۔۔۔

ہو کر بھی نہ ہونا۔۔۔

لاحاصلی کا عذاب۔۔۔بوند بوند اس پر گرتا ہے۔" (۶۵)

منیر نیازی کی خوبصورت نظم "صدا بصحرا" میں بھی ایسی ہی صورتِ حال کو بیان کیا ہے کہ دستک دینے کو ہاتھ بار بار اُٹھتے ہیں مگر اندر آنے کا سندیسہ نہیں ملتا، ہر طرف ایک لمبی چپ ہے۔

"چاروں سمت اندھیرا گھپ ہے اور گھٹا گھنگھور

وہ کہتی ہے "کون۔۔۔؟"

"میں کیا ہوں، میں۔۔۔؟"

کھولوں پر بھاری دروازہ

"مجھ کو اندر آنے دو۔۔۔"

اس کے بعد ایک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور۔" (۶۶)

ہر طرف ویرانی اور لاتعلقی ہے۔ کسی کو کسی کے حال کی کوئی خبر نہیں۔ اس بیگانگی اور لاتعلقی کا ایک بڑا سبب یہ ہے کہ لوگ اب مکالمہ نہیں کرتے اور کبھی سیاسی جبر ان کو مکالمہ کرنے نہیں دیتا۔ نتیجتاً دلوں میں ناسور پلتے ہیں اور ہر طرف بیگانگی راج کرتی ہے اور جب فرد یہ چولا اُتار پھینکتا ہے تو سوئفٹ کی بدہیئت مخلوق Yahoos کی طرح ظلم اور بربریت ڈھاتا ہے۔ یہ ویرانی اندھیرے کی طرح ہر طرف پھیلی ہے۔

"یہ قبر اب فاتحہ کے لیے ترستی ہے۔ ٹمٹماتا دیا آخری ہچکیاں لے رہا ہے، تو اَب یہاں کوئی فاتحہ پڑھنے نہیں آتا۔

شاید کوئی آئے گا بھی نہیں۔۔۔

سب اپنے اپنے خوابوں میں گم ہیں اور قبریں تو ہمیشہ اکیلی اور تنہا ہوتی ہیں۔ اکیلی اور تنہا۔۔۔" (۶۷)

بند ہوتی آنکھ میں ڈوبتے سورج کا عکس

''اس'' کے گھر کا دروازہ گم ہو گیا ہے۔ صبح سب کچھ تھا۔ بیوی اس کو دروازے تک چھوڑنے آئی تھی۔ اس کے بچوں نے اپنی فرمائش اس کو بتائی تھیں، مگر اب عجیب صورتِ حال تھی واپس آیا تو اس کو گھر میں داخل ہونے کے لیے کوئی راستہ ہی نہ تھا، جہاں اس کے اندازے کے مطابق دروازہ ہونا چاہیے تھا۔ وہاں کچھ بھی نہیں بس ایک دیوار سی ہے وہ پریشانی اور تذبذب میں کھڑا تھا۔ اس سے پہلی سلجھ ہی نہیں رہی تھی۔ صبح تک تو سب ٹھیک تھا مگر اُب سب کہاں گیا۔ دستک دے دے کر اس کے ہاتھ شل ہو گئے تھے۔ فضا میں خنکی بڑھ رہی تھی۔ مگر وہ بے بس اپنے گھر کے باہر پڑا تھا۔ وہ چشم تصور سے اپنے گھر کا نقشہ ذہن میں لاتا ہے کہ اس کی بیوی باورچی خانے میں مصروف ہوگی۔ بچے سبق یاد کر رہے ہوں گے۔ وہ گھوم پھر کر سارے گھر کا چکر لگاتا ہے کہ کہیں سے تو گھر والے اس کی آواز سنیں۔ وہ اپنی بیوی کو آواز دیتا ہے مگر وہ تو اس کا نام بھول گیا۔ اسے اپنے بچوں کے نام بھی یاد نہیں آ رہے۔ وہ خود اپنی پہچان بھول رہا ہے۔ وہ بے نام اور بے نشان ہے ہر طرف بے بسی ہے وہ گھر کے باہر کھڑا ہے گھر نہیں جا سکتا اسے اپنے پیاروں کے نام تک یاد نہیں آ رہے۔ رات کتنی بیت چکی ہے۔ اس کا کوئی اندازہ نہیں ہو پا رہا وہ تو بس بے بسی کے احساس سے اُدھڑتا چلا جا رہا ہے۔

افسانہ نگار نے بہت خوبصورتی سے فرد کی بے گھری کا دُکھ بیان کیا ہے۔ اس کا گھر ہے مگر وہ اندر نہیں جا سکتا۔ وہ موجود ہے، مگر اس کی کوئی شناخت نہیں۔ اس کے بیوی بچے ہیں مگر وہ ان کے نام نہیں جانتا۔ یہ موجود سے ناموجود کا سفر ہے۔ بے شناختی اس کے وجود میں سرائیت کر گئی اس کے دِل کا ناسور بن گئی ہے۔ وہ اپنے گھر کا دروازہ گم کر بیٹھا ہے۔

''اس کے گھر کا دروازہ گم ہو گیا ہے اور اب اندر جانے کا کوئی رستہ نہیں۔ وہ اس جگہ، جہاں اس کے اندازے کے مطابق، دروازہ ہونا چاہیے تھا، حیرانی، پریشانی کے بوجھ تلے دبا کھڑا ہے۔'' (٦٨)

اس کا دُکھ اس وقت سوا ہو جاتے ہے کہ جب وہ بیوی بچوں کو بلانا چاہتا ہے مگر وہ ان کے نام بھول گیا۔ خود اس کی اپنی موجودگی اس کے لیے مشکوک ہوگی۔

''آواز دینے کے لیے منہ کھولتا ہے مگر۔۔۔\
نام۔۔۔لفظ۔۔۔ بیوی کا نام ہی یاد نہیں آتا\
بیٹے اور بیٹی کا نام یاد کرنے کی کوشش کرتا ہے\
ان کے نام بھی یاد نہیں آتے۔۔۔\
مگر فوراً خیال آتا ہے ''میں کون؟''

نام بے نشاں، بے پہچان

لفظ بے معنی، بے چہرہ۔۔۔

وہ لکھتا ہے۔۔۔میرا نام۔۔۔میرا نام کیا ہے؟

میری پہچان۔۔۔میری پہچان کیا ہے؟

میرے بیوی بچے۔۔۔میری بیوی بچے کہاں ہیں

میرا گھر۔۔۔میرا گھر کہاں ہے

اندر جانے کی تمنا۔۔۔مگر راستہ کہاں ہے؟

ہر جملہ کے بعد سوالیہ نشان۔۔۔

دیوار کے ساتھ گھسٹتا دھڑم سے زمین پر گر پڑتا ہے۔"(۶۹)

رشید امجد کے ہاں گھر کا اِستعارہ امن وسکون کے معنوں میں کم ہی آتا ہے۔ بلکہ ان کا کردار گھر میں ایسی بے چینی اور خوف محسوس کرتا ہے جو قبر میں محسوس ہوتی ہے۔ وہ گھر کو قبر ہی کہتے ہیں، یہاں گھر اس کے لیے ایک ناقابلِ عبور فصیل بن گیا ہے۔ وہ اس کے لیے مسلسل اذیت کا باعث ہے۔

معاشرہ میں موجود داخلی اور خارجی عوامل، جن میں سیاسی جبر، معاشی آسودگیاں فرد کو اندر سے خوفزدہ کر دیتی ہے۔ وہ بیگانہ ہو جاتا ہے۔ وہ ہر شے کو بھولنے لگتا ہے۔ گویا وہ ذہنی طور پر مفلوج ہو کر رہ جاتا ہے۔

افسانے کا عنوان بھی توجہ طلب ہے۔ ڈاکٹر فوزیہ اسلم اس افسانہ کے متعلق لکھتی ہیں:

"ڈوبتے سورج کا عکس اپنے دِن بھر کے زخمی وجود کو لے کر ڈوبنے لگتا ہے۔ تو سارا لہو اِس کے چہرے پر چھا جاتا ہے اور جب یہ کسی بند ہوتی آنکھوں میں عکس ڈالتا ہے تو بند ہوتی آنکھیں اپنے ساتھ لہو کو بھی سمیٹ لیتی ہیں اور ایسی آنکھیں خواب دیکھیں تو عذاب خود بخود اس میں سے نظر آنے لگتے ہیں اور ایک بے پایاں خوف پورے وجود میں بھر جاتا ہے۔"(۷۰)

تیز دھوپ میں مسلسل رقص

اس افسانے کا مرکزی کردار ایک سڑک ہے۔ "وہ" سڑک کی کہانی بیان کرتا ہے۔ افسانہ نگار نے سڑک کو ایک عورت کے رُوپ میں پیش کیا ہے۔ افسانہ نگار نے بہت خوبصورت انداز میں اِس کی تجسیم کی ہے۔ دِن کے آغاز کے ساتھ ہی یہ آنکھیں ملتی ہوئی اُٹھ کھڑی ہوتی ہے۔ اس کی پسلیوں سے پھوٹتی گلیوں میں زندگی کے آثار پیدا ہونے لگتے ہیں۔ لوگ اِس کے جسم پر چلتے بڑے چوک میں گم ہو جاتے ہیں۔ ٹریفک کی زنجیر سارا دِن اس کے سینے پر کروٹیں لیتی ہے۔ اس کو کسی پل آرام نہیں ہے۔ "وہ" سڑک

کی رُوداد کے بعد ایک خاندان کا ذکر کرتا ہے، جس میں ایک مرد عورت اور ان کا بچہ ہے۔ سڑک اس شخص کا مشاہدہ کرتی ہے۔ پچھلے کئی سالوں سے اس شخص کی ایک ہی روٹین ہے۔ اُس کی صبح و شام میں کسی قسم کی کوئی تبدیلی رُونما نہیں ہوتی۔ رشید امجد کی پیکر تراشی اکثر متصادم، کیفیت پیدا کرتی ہے۔ موجود سے ناموجود تک کا سفر جاری رہتا ہے۔ افسانے کے اختتام میں افسانہ نگار دِکھاتا ہے کہ ہر وقت کی آمد و رفت نے سڑک کو توڑ ڈالا ہے۔ ایک انجن اس کی مرمت کے لیے آتا ہے وہ اس کے سینے پر آ چڑھتا ہے۔ تمام اوزار اس کی لاش پر بھوکے گدھوں کی طرح ٹوٹ پڑے۔ وہ اپنے چہرے پر عینک لگا لیتا ہے لیکن اس کا جسم دھوپ میں جل رہا ہے۔

رشید امجد کے ہاں "سڑک" سفر اور مسلسل سفر کا استعارہ ہے۔ مگر اس کے ساتھ ساتھ سڑک کو ممتا کے جذبے سے سرشار بھی دِکھایا ہے کہ جو صبح منہ اندھیرے سے اُٹھ بیٹھتی ہے اور ہر طرح کے انسانوں کو اپنے دامن میں پناہ دیئے، ان کی منزل تک پہنچاتی ہے وہ اُن کو کسی بھی مقام پر تنہا نہیں رہنے دیتی ہے۔ اِس کا روز کا ایک ہی معمول ہے۔

"معمول کے کھکے ٹھکائے یک رنگ چوکھٹے میں پھنسا ہوا دِن۔"(۷۱)

افسانہ نگار ایک عام آدمی کے روز و شب کی ایک تصویر پیش کرتا ہے۔

"تو یہ وہی شخص ہے۔"

یہ شخص ہر صبح سات بجے گلی نمبر ۴ سے نکل کر بڑے چوک میں جاتا ہے۔ چار بجے انیس نمبر بس اسے دوبارہ چوک کی جھول میں اُگل جاتی ہے اور وہ اسی طرح خاموشی سے گلی نمبر ۴ میں لوٹ جاتا ہے۔ شام کو وہ ایک عورت اور بچے کے ساتھ باہر آتا ہے۔ عورت کھنکھناتا جسم، متجسس آنکھیں، خواہشوں کے لیلے پیڑ پراگے کانٹوں میں پھنسے زخمی ہاتھ۔۔۔

واپسی پر گلی میں داخل ہونے کی ترتیب سب سے پہلے خواہشوں کے ہاتھوں رہن رکھی، آنکھوں والی عورت پھر جمائیاں لیتا بچہ اور آخر میں وہ جو ہے اور نہیں بھی۔"(۷۲)

افسانے کا عنوان "تیز دھوپ میں مسلسل رقص" ایک امیجری ہے، مگر یہ خود اذیتی کے احساس کو بھی دوچند کرتا ہے کہ تیز دھوپ کو جسم کو جھلسا دے۔ اس میں تیز تھکا دینے والا مسلسل رقص کرنا خود اذیتی ہی خود اذیتی ہے۔

"وہ پھر گہرے رنگ کی عینک اپنے منہ پر چڑھا لیتا ہے۔ ہاتھوں میں حدت اور چبھن کے برچھے لیے ہذیانی سورج اس کے عین سر پر ناچ رہا ہے۔ اُفتاد، بوجھ اور دُکھ کا رقصِ مسلسل۔"(۷۳)

عام آدمی کی زندگی ایک مشین کی طرح ہوتی ہے۔ اس کے اوقاتِ کار میں کوئی بدلاؤ نہیں آتا، یہاں تک کے وہ زندگی کی قید سے آزاد ہو جاتا ہے۔ بقول شاعر:

صبح ہوتی ہے ، شام ہوتی ہے

جاگتی آنکھوں کا خواب

افسانے کا انداز بیانیہ ہے۔ یہ ایک ایسے شخص کی کہانی ہے جو بیمار ہے اور ہسپتال میں داخل ہے۔ اس کو وقت کا کوئی اندازہ نہیں ہے۔ اسے آپریشن ٹیبل پر لٹا دیا گیا ہے۔ اس کے گردے کا آپریشن ہے۔ وہ بے ہوش نہیں ہے وہ اپنے اِردگرد ہونے والی تمام سرگرمیوں سے واقف ہے، جب اس کے گردے کا آپریشن شروع ہوتا ہے تو اس کو محسوس ہوتا ہے کہ اس کی بیوی دیوار سے لٹکی ہوئی ہے۔ اس کو احساس ہوتا ہے کہ وہ شاید اس کی ماں ہے مگر اس کو جلد ہی معلوم ہوتا ہے کہ یہ عورت اس کی بیوی ہے۔ اس کا جسم پگھل کر اس کے سینے پر اکٹھا ہو جاتا ہے۔ یہ بوجھ اس سے برداشت نہیں ہوتا۔ کمرے میں کوئی ڈاکٹر نہیں جو اس کی حالت کو سمجھ سکے۔ وہ تنہائی اور بے بسی کا شکار بن کر رہ گیا۔ اتنے میں ایک ڈاکٹر اندر آتا ہے اور کہتا ہے کہ مجھے معلوم نہیں تھا کہ تم آپریشن تھیٹر میں ہو۔ میں آج ریٹائرڈ ہو رہا ہوں تو دوسرا ڈاکٹر آپریشن کرے گا، مجھے معاف کر دو اور چلا گیا کچھ دیر کے بعد ایک اور ڈاکٹر آیا اور کہا کہ اس کا کیس وہ دیکھے گا اور اسے تسلی دے کر باہر چلا گیا۔ اس کی بے بسی اپنے عروج پر ہے۔ اسے یہ احساس شدت سے رُلا دیتا ہے کہ سب اس کو بھول گئے ہیں، اس کی بیوی اس کے بچے سب اس کے ہاتھوں سے نکل گئے ہیں۔

یہ افسانہ ایک عام آدمی کو پیش آنے والے مسائل کا نمائندہ افسانہ ہے۔ وہ ایک فرد جو گھر کا واحد کفیل ہو اور بسترِ علالت پر ہو تو اوّل تو اس کے علاج معالج کے لیے رقم نہیں ہوتی اور اگر اس کو سرکاری ہسپتالوں میں لے جایا جائے تو ڈاکٹروں کی عدم توجہی سے مریض کو ناقابلِ برداشت تکلیف جھیلنا پڑتی ہے۔ جب مرکزی کردار کو لگتا ہے کہ اس کی بیوی کا جسم پگھل کر اس کے سینے پر بوجھ بن کر اُن گرا ہے تو اسے لگتا ہے کہ اس کا سانس گھٹ گیا ہے۔ اس کی پہچان کی صلاحیت ختم ہو رہی ہے:

''پہچان کی ساری رسیاں ایک ایک کر کے ٹوٹ رہی تھیں اور چیزیں اور منظر اس کی آنکھوں کے کمرے میں جل بجھ رہے تھے۔۔۔ جل بجھ رہے تھے اور وہ خود تنہائی کی زنجیر سے بندھا اس میز پر گھپ اندھیرے میں بھیگ رہا ہے۔'' (۷۵)

وہ بار بار اس بات کی تکرار کرتا ہے کہ

''اسے معلوم نہیں تھا کہ اس میز پر بڑے اسے ایک لمحہ گزرا، ایک سال یا ایک صدی۔'' (۷۶)

معاشی تنگ دستی اور معاشرتی جبر و استبداد آخرکار ایک فرد کو فرار کی راہ پر گامزن کرنے میں اہم وجہ بنتے ہیں۔ جب وہ مختلف وجوہ کی بناء پر اپنی ذمہ داریوں سے سبکدوش نہیں ہو پاتا تو ان سے فرار حاصل کرتا ہے۔ ہر رشتہ اسے ایک بوجھ کی طرح لگتا ہے۔ یہ بے بسی کی اِنتہا ہے، جس کا شکار معاشرے میں ہر

دوسرا آدمی ہے۔ افسانہ نگار نے انسانیت کی بے بسی کے المیے کو اُجاگر کیا ہے۔ یہ احساس پھر خود اذیتی میں ڈھل جاتا ہے اور اسے احساس ہوتا ہے کہ سب اس سے نفرت کرتے ہیں۔ صرف اپنی غرض کی وجہ سے وہ اس سے تعلق رکھتے ہوئے ہیں۔

رشید امجد کے افسانوں کو پڑھ کر ایک احساس یہ بھی ہوتا ہے کہ "مرد" کو مظلوم دکھایا گیا ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ مرد کو ہی معاشرے میں اپنے گھر والوں کے لیے جدوجہد کرنا پڑتی ہے اور اس کو ہی گوناگوں مسائل کا سامنا کرنا ہوتا ہے۔ ان سب مسائل کا محرک فرد کے گھر کے افراد ہوتے ہیں۔ ان کی بہتر زندگی کے لیے اسے انتھک محنت کرنا ہوتی ہے مگر یہ احساس اس کے لیے بہت جان لیوا ہوتا ہے کہ ان کا آپس میں صرف ضرورت کا رشتہ ہے۔

"سب لوگ اسے بھول گئے ہیں۔

اس کی بیوی اس کے محبت کے خیمے سے باہر نکل گئی ہے۔ اس کے بچے اس کے پروں سے پھسل گئے ہیں وہ سب زندگی کی رنگارنگی میں اپنے اپنے خیمے گاڑ رہے ہیں۔

سب اسے بھول گئے ہیں۔

اور اس کی آنکھوں میں منجمد چشمے پھوٹ بہے۔" (۷۷)

شناسائی دیوار اور تابوت

اس افسانے کا موضوع بھی دوسرے افسانوں کی طرح ہے گھر کا کفیل اجنبیت کے مرض کا شکار ہے۔ وہ ڈاکٹر سے مشورہ کرتا ہے اسے بتاتا ہے کہ اس کے گھر کی دیواروں پر اجنبیت اُگ آئی ہے۔ پہلے پہل ایسا نہیں تھا۔ اسے اپنے گھر جانے کی بہت جلدی ہوتی تھی جہاں اس کی بیوی تھی اس کی بیٹی تھی جو اپنی محبت بھری مسکان سے اس کی دِن بھر کی تھکن کو اُتار دیتی تھیں۔ ہر طرف محبت اور شناسائی تھی مگر پھر اچانک ایک دِن اس نے دیکھا کہ اس کے گھر کی دیواریں ٹیڑھی ہو رہی ہیں۔ چھت سرک رہی ہے یہ اس پر تنہائی کا پہلا حملہ تھا۔ وہ اپنی بیوی کو اپنی کیفیت بتاتا ہے مگر وہ اس کو نہیں سمجھتی اجنبیت نے آپ اس کو ہر طرف سے اپنے گھیرے میں لے لیا ہے۔ اسے لگتا ہے کہ اس کی بیوی اب اس کو جلدی آفس بھیج دیتی ہے۔ وہ اس پر شک کرتا ہے۔ اس پر نظر رکھتا ہے۔ اسے لگتا ہے کہ اس کے بعد وہ زیادہ خوش رہتی ہے۔ بے رُخی کی کونپلیں اب مضبوط ہو رہی تھیں۔ بیوی اس کو ڈاکٹر سے ملنے کا مشورہ دیتی ہے۔ ایک دِن وہ گھر آتا ہے تو دیکھتا ہے کہ ایک شخص دیوار پر ساز لے کر بیٹھا انھیں بجا رہا ہے اور اس کی بیوی ناچ رہی ہے۔ وہ اُس آدمی کو پکڑتا ہے مگر وہ اس کے ہاتھ نہیں آتا۔ وہ دیکھتا ہے کہ وہ آدمی ہر گھر جاتا ہے۔ آخر وہ عینک لگوا کر گھر آتا ہے۔ بیوی کو بتاتا ہے کہ اب اس کو آرام ہے۔ وہ بے رُخی اور اجنبیت کی لہلہاتی فصلوں کے

درمیان راستہ چن لیتا ہے۔اس افسانے کا مرکزی کردار اپنی خودساختہ دُنیا کا رہائشی بن چکا ہے، جہاں اس کو ہر طرف مغائرت کا احساس ہی ملتا ہے۔ وہ بیگانگی اور اجنبیت کا شکار ہو رہا ہے۔ وہ اس کا کئی بار اظہار کرتا ہے:

''ہمارے گھر کی دیواروں پر بے رُخی کی کونپلیں اُگ آئی ہیں اور چھت سے اجنبیت کے ذرّے جھڑتے ہیں۔''(۷۸)

ایک اور جگہ اپنی اجنبیت کا ذکر یوں کرتا ہے:

''کچھ دیر بعد وہ تو سوگئی مگر وہ ساری رات اجنبیت کے پنگوڑے میں ہچکولے کھاتا رہا۔''(۷۹)

شادی کے بعد کا کچھ عرصہ اس کے لیے خواب کی طرح کا ہے۔اسے لگتا ہے کہ شاید یہی سب کچھ ہے۔گویا وہ اپنی خیالی حیثیت ''یوٹوپیا'' میں رہتا ہے۔مگر جب وقت کے ساتھ اس کا خاندان بڑھا تو مسائل بھی زیادہ ہوئے۔سب کی ترجیحات بدل گئیں اور اب یہ نئی تبدیلی اس کے لیے قابلِ قبول نہیں۔وہ اجنبیت کی گود میں جا پڑا ہے۔اس کو گھر اور گھر کی ذمہ داریوں سے اُلجھن ہو رہی ہے۔مگر آخر میں وہ اس صورتِ حال سے سمجھوتہ کر ہی لیتا ہے۔کیونکہ وہ جان لیتا ہے کہ یہ ناآسودگی ہر گھر کی کہانی ہے۔اس کو اِن ذمہ داریوں کو بہر حال نبھانا ہی پڑے گا۔

جاوید احمد اپنے مضمون ''حیرت کا تماشائی'' میں لکھتے ہیں کہ

''انسانی زندگی میں اور خود ادب میں مغائرت اور خلیج ایسا بڑا موضوع ہے جس کا احاطہ شکل سے ہوتا ہے۔اس موضوع کو رشید امجد نے شوہر اور بیوی کے آپسی ازدواجی تعلقات کے حوالے سے اپنے ایک اور منفرد افسانے ''شناسائی، دیوار اور تابوت'' میں ایسی عمدگی اور کمال مہارت سے برتا ہے۔وہ ایک خاصے کی چیز ہے۔''(۸۰)

گویا ایک ہی چھت تلے سالہا سال زندگی گزارے والے یہاں بیوی کی مغائرت ہے۔اجنبی لوگوں کی نہیں۔وقت کا پہیہ ان کے درمیان اس اجنبیت کی فصل کا، بیج بو دیتا ہے جو وقت کے ساتھ تناور درخت بن جاتا ہے۔

گمشدہ آواز کی دستک

افسانے کے مرکزی کردار کے باپ کی موت ہو جاتی ہے۔اس کو جب قبر میں اُتارا جاتا ہے تو اس کو اپنے باپ کے آخری دیدار کے لیے کہا جاتا ہے۔اس کو احساس ہوتا ہے کہ یہ قبر اس کے باپ کے لیے چھوٹی ہے اس کے پاؤں اور سر مٹی میں دھنسے ہوئے ہیں۔یہ ایک اذیت ناک احساس تھا، جو تمام عمر اس کے ساتھ رہا۔باپ کی موت کے بعد ماں نے پڑوسی سے شادی کر لی۔وہ اس کے باپ کی زندگی میں بھی

اس سے بے وفائی کرتی تھی۔ اس کو اپنے والد کی ازدواجی زندگی کی تلخیوں کا بھی علم تھا۔ وہ بھی اپنے نئے باپ کو دیکھتا اس کو اپنے باپ کے قبر میں پھنسے پاؤں یاد آ جاتے اور اس کی نفرت گہری ہو جاتی۔ تنگ قبر کا احساس اس کے حواس پر طاری رہا اور خود کو بھی ایک ایسی قبر میں محسوس کرتا جو چھوٹی ہے مگر لوگوں نے زبردستی اس میں ٹھونس دیا ہو۔ وہ اپنے لیے مکان بنوانے کی جگہ خریدنا چاہتا ہے۔ مگر زمین کے ٹکڑے اتنے مہنگے ہوتے کہ وہ انھیں خریدنے کا سوچ بھی نہیں سکتا تھا۔ وہ بوڑھا ہو گیا آخر ایک دن اس کا دوست اس کو بتاتا ہے کہ ایک سستی زمین کا ٹکڑا مل رہا ہے وہ خرید لے۔ مگر اَب اس نے انکار کر دیا۔ دوست نے کہا یہ مکان تو کرائے کا اپنا مکان کیوں نہیں بناتے۔ اس نے جواب دیا کہ اس نے اس کے نیچے ایک قبر بنالی ہے جو بہت ہی کشادہ ہے۔

افسانہ میں فرد کی معاشی ناآسودگی کا عنصر نمایاں ہے چند ایسی خواہشات ہوتی ہیں جن کی تکمیل کے لیے وہ تمام عمر کوشاں رہتا ہے مگر خواہشات کا وہ پرندہ ہمیشہ کسی اور منڈیر پر جا بیٹھتا ہے اور جب اس کو اپنی خواہش کو پورا کرنے کا موقع ملتا ہے تو اس کا جی اس سے اُوب چکا ہوتا ہے۔ افسانے کا دوسرا اہم موضوع خوف اور وہم ہے۔ رشید امجد نے ساٹھ کی دہائی میں افسانہ لکھنا شروع کیا جب وجودی فلسفہ سب کو متاثر کر رہا تھا۔ رشید امجد نے یقیناً اپنی الگ پہچان بنائی مگر پھر بھی اس فلسفے کی چھاپ ان پر ضرور ہے۔ وجودیوں کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ انھیں ساری زندگی کوئی نہ کوئی خوف لاحق رہا۔ جیسے وجودیت کے بانی ''سورین کریکے گارڈ کو'' موت کا خوف تھا اور جدید وجودیت کے بانی سارتر کے متعلق کہا جاتا ہے کہ اسے یہ وہم لاحق تھا کہ ایک مچھلی اس کا پیچھا کرتی رہتی ہے۔

ڈاکٹر وحید عشرت اس کے متعلق لکھتے ہیں:

''اوہام پرستی وجودی فلاسفہ میں بڑی ہی مشترک قدر ہے۔''(۸۱)

اسی طرح اس افسانہ کا مرکزی کردار اپنے باپ کو قبر میں دیکھتا ہے تو اس کو یہ وہم ہو جاتا ہے کہ قبر اس کے باپ کے لیے تنگ ہے:

''اس نے جھانک کر دیکھا، باپ کا چہرہ تو اسے نظر نہ آیا لیکن یہ احساس ضرور ہوا کہ قبر کچھ چھوٹی ہے اور اس کے باپ کا جسم اس میں پھنسا پھنسایا ہے۔ پھر ساری رات اسے یہی احساس ہوتا رہا کہ اس کا باپ قبر کے چوکھٹے میں پھنسا ہوا ہے۔ اس کے پیر اور سر دونوں طرف کی دیواروں میں دھنسے ہوئے ہیں اور وہ دونوں ہاتھ ہلا ہلا کر اسے بلا رہا ہے۔''(۸۲)

یہ وہم آخر تمام عمر اس کی جان کے ساتھ چمٹا رہا اور جب یہ وہم اسے ستاتا تو وہ ہر احساس سے بیگانہ ہو جاتا ہے وہ خود کو بھی گہری تاریک اور تنگ قبر میں موجود پاتا۔ آخر میں وہ کہتا ہے:

''دراصل میں نے اسی مکان کے نیچے قبر بنالی ہے، خوب لمبی چوڑی ہے، اتنی کہ اس میں آسانی سے اُٹھا بیٹھا اور چلا پھرا جا سکتا ہے۔''(۸۳)

اس کو اس بات کا قلق ہے کہ آخر لوگ اپنی آخری اور دائمی آرام گاہ کا پہلے سے ڈیزائن کیوں تیار نہیں کرواتے تا کہ بعد میں انھیں تنگی نہ ہو۔ لہٰذا ایسی سوچ اس کو ایک سادہ تجربہ کرنے کا حوصلہ اور جذبہ دیتی ہے۔

ڈوبتی پہچان

رشید امجد کا یہ افسانہ ان کا ایک بہت خوبصورت افسانہ ہے۔ افسانے کا موضوع وہی پرانا یعنی شناخت کا مسئلہ یہاں دو شناختوں کا مسئلہ ہے ایک تو ماں کی قبر کی شناخت دوسرا خود فرد کی اپنی شناخت۔ وہ اپنی ماں کو ایک شناخت دینا چاہتا ہے۔ اپنے اور اس کے رشتے کی پاسداری اور پائیداری چاہتا ہے۔ اس خواہش ہے کہ وہ اپنی ماں کی قبر کو پکا کروا دے۔ تا کہ اس کا کوئی نشان باقی رہے۔ اس کے پاس اتنی رقم نہیں ہے کہ وہ یہ کام کر سکے۔ وہ خیال ہی خیال میں کبھی قبر پکی کرواتا ہے اور کبھی اس پر خوبصورت کتبہ سجاتا ہے۔ اس کے پاس ایک پرانی تصویر ہے۔ اس کا خیال تھا کہ یہ اس کی ماں کی تصویر ہے کچھ کا خیال تھا کہ وہ ایک خیالی تصویر ہے۔ برسات کی بارشیں ہوئیں تو وہ قبرستان گیا اس کی ماں کی قبر بیٹھ گئی تھی۔ اس پر فکر ہو جاتی ہے کہ بارش کا پانی قبر میں چلا گیا ہے اور اس کی ماں کو سردی لگ رہی ہے۔ آخر اس نے اپنی ماں کی تصویر کو بیچ دیا اس کو کافی رقم ملی اس نے اپنی ماں کی قبر پکی کروادی۔ صبح جب وہ دُعا مانگنے گیا تو اچانک اسے احساس ہوا کہ یہ جو قبر پکی کروائی ہے۔ اس کی ماں کی نہیں۔ وہ ہر روز ایک قبر پکی کرواتا ہے۔ یہاں تک کہ سارا قبرستان پکی قبروں والا ہو گیا۔ اس نے اطمینان کا سانس لیا کہ اب ان سب میں سے کوئی ایک کو اس کی ماں کی قبر ہو گی، مگر اس کو پھر سے عدم اطمینانی گھیر لیتی ہے کہ اس قبرستان میں تو اس کی ماں دفن ہی نہیں وہ خود کو یہ کہہ کر تسلی دیتا ہے کہ وہ اس شہر کے سارے قبرستانوں کو پکا کر دادے گا مگر ایک اور سوال اس کے سکون کو تہس نہس کر دیتا ہے کہ کیا خبر یہ وہ شہر ہی نہ ہو جہاں اس کی ماں دفن ہے۔

اس سارے عمل کے دوران وہ خود اپنے وجود کے متعلق تشکیک کا شکار ہے وہ ہونے اور نہ ہونے کے درمیان معلق ہے۔ ماں کی تصویر کو دیکھ کر وہ سوچتا ہے کہ یہ اس کی ہے یا نہیں۔ یہ شہر وہ ہے یا نہیں جہاں اس کی ماں دفن ہے۔ یہ قبر اس کی ماں کی ہے یا کسی اور کی۔ اور یہ سارا احساس ایک شائبہ کی صورت میں جھلکتا ہے۔

احمد جاوید لکھتے ہیں:

''اس افسانے میں پختہ قبر کا اِستعارہ واضح پہچان اور وجود کی طرف ایک بلیغ اِشارہ ہے۔ بارش جو مسلسل قبر کو گیلا کر رہی ہے بھگو رہی ہے اور پانی رس رس کر اندر جا رہا ہے وہ دراصل حالات کا جبر ہے۔ مسلسل نامحسوس طور پر جور و ستم ہے جو فرد کی حیثیت ایک آزاد فرد کی شناخت ختم کر رہا ہے۔،،(۸۴)

فرد کی پہچان ختم ہوتی جا رہی ہے۔ ڈوبتی جا رہی ہے اس دوران کبھی کبھی وہ سر اٹھاتی ہے مگر پھر سے گم ہو جاتی۔ اس طرح کے معاشرے میں سب سے کارآمد سکہ منافقت ہی ہے۔

افسانے کا مرکزی کردار ایک عام آدمی ہے جو ایک خواہش کو پورا کرنے کے لیے کئی مراحل طے کرتا ہے مگر وسوسے اور اوہام اس کا پیچھا ہی لے لیتے ہیں۔

''صبح سویرے اس نے اگربتیوں کا پیکٹ لیا اور قبرستان کی طرف چل پڑا۔ قبر پر اگربتیاں لگا کر جب اس نے دُعا کے لیے ہاتھ اُٹھائے تو اچانک ایک شبہ نے سر سرا کر اس کے ہاتھوں کو ڈس لیا۔ اسے احساس ہوا کہ یہ تو اس کی ماں کی خبر نہیں ہے۔'' (۸۵)

''۔۔۔میں اس شہر کے سارے قبرستانوں کی ایک ایک قبر پکی کرادوں گا۔''

اطمینان کے پرندے نے ایک لمحہ کے لیے رنگ برنگے پر پھڑ پھڑائے اور دوسرے لمحے خالی منظر گم ہو گیا۔۔۔

اسے خیال آیا۔۔۔

''کیا معلوم ہر وہ شبر ہی نہ ہو جہاں اس کی ماں دفن ہے۔'' (۸۶)

یہ شک، وہم، وسوسہ اس کو بے چین رکھتا ہے۔ نہ تو اسے خود اپنی پہچان ہے یہی بنیادی مسئلہ ہے تو پھر وہ اپنی ماں کی پہچان کیونکر کر سکتا ہے۔ ایک اور اہم بات کہ اس افسانے میں ایک عورت کی شناخت کا مسئلہ بھی پیش کیا ہے، ورنہ عموماً اس مسئلہ کو Male کا ہی مسئلہ سمجھتے ہیں۔

سہ پہر کا مکالمہ

صبح اُٹھ کر سب سے پہلے اس کی بیوی کو معلوم ہوا کہ وہ بستر پر نہیں ہے۔ کچھ دیر تو اس نے اِنتظار کیا لیکن جب وہ کہیں نہ ملا تو اس نے سارا گھر دیکھ ڈالا، اس نے اپنے بڑے بیٹے کو بتایا کہ ان کا باپ گھر پر نہیں بیٹی بھی آ گئیں۔ ماں نے بتایا کہ گھر کا دروازہ باہر سے بند ہے گویا وہ باہر نہیں جا سکتا۔ بیٹا خیال ظاہر کرتا ہے کہ ہو سکتا ہے، کہ وہ رات گھر واپس ہی نہ آئے ہوں۔ مگر بیٹی بتاتی ہے کہ اس نے خود ان کے لیے دروازہ کھولا تھا۔ چھوٹا بیٹا بھی یہی کہتا ہے کہ وہ رات باہر رہ گئے۔ بیوی کو فکر ہے۔ وہ سب پھر سے گھر کی تلاشی لیتے ہیں۔ اس کے دوستوں کے گھر سے معلوم کروایا جاتا ہے مگر وہ کہیں نہیں ہے۔ سب اپنی اپنی قیاس آرائیوں میں مصروف ہیں۔ بیوی تو کبھی شک ہوتا کہ وہ رات آئے تھے انھیں کھانا بھی گرم کر کے دیا اور کبھی لگتا کہ نہیں آئے وہ انتظار کرتی رہی۔ بیٹی کو بھی یہ خیال ستاتا ہے کہ کیا اس نے واقعی ہی رات دروازہ کھولا تھا یا کہ گھنٹی بجتی رہی تھی اور اس نے دروازہ نہ کھولا۔ بیٹے اس بات پر مصر تھے کہ وہ رات گھر ہی نہیں آئے، ہر طرف ایک عجیب سی پراسراریت سی تھی۔ اور وہ جسے سب تلاش کر رہے تھے۔ وہ لگا لکھنے کی

میز پر بیٹھا کتاب پڑھے جا رہا ہے۔ کبھی وہ اپنے گھر والوں کے مکالمے سن کر سر اُٹھا کر دیکھتا ہے اور پھر سے سر جھکائے کتاب پڑھنے میں مصروف ہے۔ وہ ان کی کسی پکار کا جواب نہیں دیتا ہے۔

یہ افسانہ فرد کی بیگانگی کا ثبوت دیتا ہے۔ وہ فرد جو گھر والوں کے لیے دِن رات جد و جہد کرتا ہے، جان مارتا ہے، اگر گم ہو جاتا ہے تو کسی کوئی خاص فرق نہیں پڑتا۔ وہ سب صرف ایک دوسرے کو مورد الزام، ٹھہرا رہے ہیں۔ ان سب نے سارے گھر کو چھان مارا وہ کہیں نہیں ملا۔ وہ بے نام اور بے چہرہ تو ہے ہی پھر بے جسم کا بھی ہو گیا جہاں صرف اور صرف اس کا احساس زندہ ہے۔ گھر میں کسی کو یقین کے یہ بھی پتہ نہیں کہ ان کا باپ یا شوہر گھر میں بھی آیا تھا کہ نہیں وہ شکوک کا شکار ہیں۔ ہونے اور نا ہونے کے بیچ معلق۔

''بیٹی جھنجھلا کر کہتی ہے ''میں نے خود دروازہ کھولا تھا، وہ رات کو گھر آئے تھے کیوں امی؟''
ماں کو کچھ یاد نہیں آتا۔ کبھی خیال آتا کہ وہ آئے تھے اس نے ان کے لیے کھانا گرم کیا تھا۔۔۔ کھانا کھاتے ہوئے وہ باتیں کرتے رہے تھے، پھر کتاب۔۔۔ کبھی خیال آتا ہے وہ آئے ہی نہیں، وہ ساری رات انتظار اوڑھ کر ان کی راہ تکتی رہی ہے۔'' (۸۷)

اسی طرح کے شبہات کا شکار بیٹی بھی ہے:

''۔۔۔ کبھی یاد آتا کہ وہ آئے تھے، گھنٹی کی آواز سن کر اس نے دروازہ کھولا تھا۔ انھوں نے اسے پیار کیا تھا پھر اس کے پاس سے گزر کر اپنے کمرے میں چلے گئے تھے۔۔۔ کبھی یاد آتا گھنٹی کی آواز سن کر اس نے دروازہ کھولا ہی نہیں تھا۔ گھنٹی بار بار بجتی رہی تھی مگر اس نے۔۔۔

''نہیں نہیں وہ اندر آئے تھے۔۔۔ وہ اندر آئے تھے وہ ہذیانی انداز میں چیختی ہے وہ نہیں آئے تھے۔۔۔ نہیں۔۔۔ نہیں۔'' (۸۸)

رشید کے افسانے پڑھ کر بار ہا یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ مرد کو زیادہ ہی مسکین سا کر کے پیش کرتے ہیں، جس کا مقصد صرف گھر والوں کی ضروریات کو پورا کرنا ہے اور وہ ہر وقت ہر لمحہ اسی خیال اور واہمے میں ہے کہ اس کا تعلق اس گھر سے صرف واجبی سا ہے۔ یہ گھر اس کے بیوی بچوں کا ہے۔ بیگانگیت کا رجحان رشید امجد کے ہاں بہت واضح ہو کر سامنے آتا ہے۔ اس رویے میں شاید ان کی ذاتی زندگی کا تجربہ بھی شامل ہے۔ اپنی خودنوشت میں وہ خود بتاتے ہیں کہ مالی ناآسودگی کی وجہ سے ان کے ماں باپ میں ہمیشہ تکرار رہی، جو دُوری کا باعث بنی۔

یہ بات بھی ہے کہ جب فرد خود کو تنہا کر لے گا تو کسی اور کو بھی اس کی ذات سے کوئی دلچسپی نہیں رہے گی۔

بانجھ لمحے میں مہکتی لذت

افسانے کا مرکزی کردار سالگرہ کا کیک کاٹتے ہوئے احساس ہوا کہ پچھلی رات وہ ٹیکسی سے گھر آیا تھا۔ تو وہ خود کو وہیں بھول گیا ہے۔ وہ بوکھلاہٹ کا شکار ہو گیا۔ اس کی بیوی اس سے استفسار کرتی ہے تو وہ اسے بتاتا ہے کہ یہ ''وہ'' نہیں ہے بلکہ وہ تو رات ٹیکسی میں ہی رہ گیا ہے۔ اب یہ تو جانے کون ہے شاید وہ ٹیکسی ڈرائیور یا پھر کوئی اور بیوی اس کو احساس دلاتی ہے کہ اس کے اس رویے سے بچے پریشان ہو رہے ہیں۔ لہٰذا وہ بے دلی سے کیک کاٹتا ہے، مگر اس کا ذہن مسلسل یہ سوچ رہا ہے کہ وہ خود کو کہاں بھول آیا ہے۔ اس کو واہمے ستاتے ہیں کہ ڈرائیور نے پتہ نہیں اسے دیکھا بھی ہے یا نہیں یا پھر کوئی غیر اہم شے سمجھ کر باہر پھینک دیا ہو۔ وہ ڈرائیور کا حلیہ اور ٹیکسی کا ماڈل یاد کرتا ہے۔ اگلے دن بچوں کو سکول چھوڑ کر وہ کئی ٹیکسیوں کے پیچھے گیا۔ اب اس کے ذہن میں گڈمڈ ہو رہا ہے کہ گاڑی کا کونسا ماڈل ہے۔ اس نے کئی ڈرائیوروں سے پوچھا آخر شام کو تھک ہار کر گھر آ گیا۔ وہ اپنی بیوی کو آرام سے سوتے دیکھ کر حیران ہوتا ہے کہ اس کو اندازہ نہیں کہ وہ ''وہ'' نہیں ہے۔ اچانک اسے یاد آتا ہے کہ اس کے ساتھ اس کی غذاؤں، خوشبوؤں اور خوابوں کا ایک لفافہ بھی تھا اور اس پر پتہ بھی لکھا تھا۔ یہ بات اس کو سکون دیتی ہے۔ اس کو یقین تھا کہ ڈرائیور اس کو پوسٹ کر دے۔ ایک خوشبو بھرا احساس اس کے وجود کے گرد ہالہ بنالیتا ہے۔

ایک عام آدمی کی کہانی جو اپنی تمناؤں خواہشوں اور خوابوں کے ساتھ سفر کرتا ہے اور پھر خود کو بھی بھول جاتا ہے۔ اس سے قبل ''شناسائی، دیوار اور تابوت'' میں جس طرح میاں بیوی کے مابین مغائرت کی خلیج ہے۔ اسی طرح یہاں بھی یہی صورتِ حال اس کی بیوی اس کو سمجھ نہیں پاتی۔ اس کو لگتا ہے کہ اس کا وجود اس کا نہیں ہے بلکہ وہ تو کہیں کھو گیا ہے۔ یہ بیگانگی کا بھرپور تاثر ہے۔ جب فرد بھرے پرے معاشرے میں خود کو تنہا اور اجنبی محسوس کرے تو یہ بیگانگیت ہی ہے جو اس کو ہر احساس سے بالاتر کر دیتی ہے۔ اس کا وجود ''وجودِ نامعتبر'' ہو جاتا ہے۔ خود اس کی ذات کے لیے۔ وہ اپنے ہونے سے انکار انھیں کرتا مگر وہ اپنا وجود بھی موجود نہیں پاتا داخلی اور خارجی جبر اس کو بے بس اور کمزور کر دیتے ہیں۔

''وزیر آغا'' کی نظم ''آخر شب'' میں یہ ذکر یوں ہے:

''کوئی نہیں ہے
یہ جسم بھی اب تو اجنبی ہے
کم شکستہ، نحیف و بے بس، اداس راہوں پر چل رہا ہے۔'' (۸۹)

افسانے کا مرکزی کردار اپنے ماحول سے اجنبیت محسوس کرتا ہے اور اپنے بیوی بچوں سے پر بات اس کو جھنجھلاہٹ میں مبتلا کر دیتی ہے۔

''اس نے ویران نظروں سے بچوں کو دیکھا جو منہ کھولے اسے دیکھے جا رہے تھے۔ تو ان کو بھی

معلوم نہیں کہ یہ ہیں نہیں ہوں عجیب بات ہے، یہ میری خوشبو بھی نہیں پہچانتے، بالکل اپنی ماں کی طرح ہیں
اور یہ عورت جان کر بھی کہ یہ میں نہیں ہوں کیک کاٹنے کی ضد کیے جارہی ہے۔" (۹۰)
اس کی بیوی جس کے ساتھ اس نے ایک چھت تلے کئی سال گزارے ہیں، مگر پھر بھی اجنبی لگتے ہیں:

"یہ عورت کتنی عجیب ہے یہ جان کر بھی کہ یہ وہ نہیں ہے کتنے اطمینان سے سوئی ہوئی ہے۔۔۔ کتنے ہی برس بیت گئے لیکن اس عورت میں کوئی تبدیلی نہیں آئی، اسی طرح بالکل اسی طرح اس کے خوابوں اور خیالوں سے بالکل مختلف۔" (۹۱)

وہ مکمل طور پر سرد مہری اور لاتعلقی کا شکار ہے۔ مگر اس کے پاس ایک خوش اُمیدی کا دیا بھی ہے کہ اس کی خواہشات اور خواب اس کو مل جائیں گے۔ اس کے ساتھ ہی وسوسہ اور اوہام بھی کہ شاید ایسا ہو یا نہ ہو۔ اسی کشمکش میں زندگی کا سفر چلتا ہی رہتا ہے۔

قافلے سے بچھڑا غم

اس افسانے کی کہانی میں بڑا جادوئی سا ماحول بنایا ہے۔ کہانی کا مرکز کردار اپنے قافلے سے بچھڑ گیا ہے اور شہر کے بیچوں بیچ اکیلا کھڑا ہے۔ اس کو شہر میں کوئی نظر نہیں آتا۔

شہر میں دوکانیں کھلی ہیں، مگر خریدار کوئی نہیں ہے۔ ہوٹلوں میں کھانا میزوں پر سجا ہے مگر کوئی کھانے والا نہیں۔ سفر کے لیے سواریاں (بس وغیرہ) تو موجود نہیں مگر سفر کرنے والے افراد نہیں۔ سڑکوں پر ٹریفک کا ہجوم ہے مگر کوئی فرد دِکھائی نہیں دیتا۔ وہ خود سے سوال کرتا ہے کہ اس شہر کے لوگ کہاں گئے۔ وہ ایک گھر میں جاتا ہے دستک دی مگر کوئی باہر نہ آیا وہ اندر گیا تو گھر سجا سجایا ہے۔ کھانا پک رہا ہے مگر گھر میں کوئی مکین نہیں ہے۔ وہ ہر جگہ جاتا ہے مگر یہی صورتِ حال ہے۔ سکولوں میں کتابیں کھلی پڑی ہیں، میز ہے، کرسی ہے مگر نہ پڑھنے والے ہیں نہ پڑھانے والی ہر طرف ایک گہری چپ ہے۔ ہر منظر اس کو خوف میں مبتلا کر دیتا ہے۔ اس کو اگر کوئی ذی رُوح نظر آتا ہے تو وہ ایک چوہا ہے وہ سوچتا ہے کہ اس شہر کے لوگ چوہے بن کر زمین کے نیچے چلے گئے ہیں۔ اس کو لگتا ہے کہ دفعتاً سیکڑوں چوہے نکل کر شہر میں پھیل گئے وہ سکولوں، ہوٹلوں، بس سٹاپوں میں پھیل جاتے ہیں"۔ جب اس کی یہ کیفیت ختم ہوتی ہے تو دیکھتا ہے کہ لوگ اس کو دیکھ کر ہنس رہے ہیں۔ تالیاں پیٹ رہے ہیں اور اس کے آگے سکّے اور نوٹ ڈھیر کر رہے ہیں۔

افسانہ نگار نے شعور، لاشعور اور تحت الشعور کی دُنیا بسائی ہے۔ رشید امجد کے ہاں یہ بات عام ہے کہ جب ظلم بڑھتا ہے اور معاشرہ بے حسی کی راہ پر چل نکلتا ہے تو سوچیں بھی زہر خندہ ہو جاتی ہیں۔ اس کی سوچیں بدل جاتی ہیں اس کا چہرہ بھی بدل جاتا ہے۔

''تو کیا شہر کے سارے لوگ چوہے بن کر زمین کے نیچے چلے گئے ہیں تو کیا اسے بھی۔۔۔اسے بھی۔۔۔کوئی چیز اس کے اندر اُچھلتی ہے۔۔۔وہ چیختا ہے، چیخ آدمی باہر نکلتی ہے اور منجمد ہو جاتی ہے۔۔۔حلق میں اٹکی شے اندر ہی اندر گھومتی ہے۔وہ اُچھل اُچھل کر منہ سے بے ہنگم آوازیں نکالتا ہے۔اردگرد کھڑے لوگ ہنستے، تالیاں بجاتے ہیں اور جیبوں سے سکّے اور نوٹ نکال کر سامنے پھینکتے ہیں۔'' (۹۲)

اس کے متعلق ڈاکٹر صفیہ عباد لکھتی ہیں:

''رشید امجد کے افسانوں میں جہاں ظلم و جبر کے رویے ان کے عنوانات بنتے ہیں تو ساتھ اجتماعی بے حسی کی بات بھی ہوتی ہے جو اس ظلم و جبر کو پنپنے کا موقع فراہم کر رہی ہے یہ احساسِ زیاں کی اور بدترین شکل ہے، اس کی وضاحت کرتے ہوئے وہ انسان، اس کا چہرہ اور اس کی سوچ سب کچھ بدلی ہوئی پاتے ہیں اور اس حوالے سے جو معاشرتی طرزِ عمل نظر آتا ہے وہ انسانوں کا نہیں کسی اور ہی مخلوق کا ہے یا ہو سکتا ہے۔'' (۹۳)

ہو کر نہ ہونے کا دُکھ رشید امجد کے ہاں بہت نظر آتا ہے۔شناخت کی گمشدگی کا سفر ان کے ہاں بنیادی موضوع بن کر اُبھرتا ہے۔مگر بات ان کے حق میں جاتی ہے جو ان کے ذہن کو ان کی فکر کونئی جہات کی طرف متوجہ کرتی ہے۔داخلی اور خارجی جبر جب انسان کو جکڑ لیتا ہے تو وہ اپنی صورت کو مسخ کر لیتا ہے کہ اس افسانے میں دِکھایا گیا ہے۔

کھلے دروازے پر دستک

کچھ ایسی صورتِ حال ''کھلے دروازے پر دستک'' میں ہے۔پہلے بلی اور چوہے کا کھیل تھا اور یہاں بلی اور کبوتر باہم متصادم دِکھائی دیتے ہیں۔بلی یہاں موت کی علامت ہے۔افسانہ نگار فرد کو کبوتر کے رُوپ میں ڈھال دیتا ہے اور وہ اس وقت اسی خوف اور اذیت سے گزرتا ہے جس سے کبوتر بلی کا سامنا کرتے ہوئے گزرتا ہوگا۔

''بیڈ پر لیٹے لیٹے اسے اپنا آپ کبوتر میں تبدیل ہوتا محسوس ہوتا ہے۔تیز پنجوں اور چمکیلی آنکھوں والی بالی دبے پاؤں اس کے پیچھے آتی ہے۔وہ سمٹ سمٹ کر دیوار کے ساتھ لگ جاتا ہے۔۔۔'' (۹۴)

خارجی جبر بھی ان کے بنیادی موضوعات میں سے ایک ہے۔ڈاکٹر صفیہ عباد لکھتی ہے کہ ان کا ہر افسانہ بالواسطہ یا بالا واسطہ اسی موضوع سے آن ملتا ہے۔اس کی ایک وجہ تو یہ کہ جب انھوں نے لکھنا شروع کیا تو وہ مارشل دور کا زمانہ تھا اور ان کو اپنی زندگی میں ایسے تین ادوار کا سامنا کرنا پڑا۔پاکستان میں علامت نگاری کے بڑھتے رجحان میں مارشل لاء نے اہم کردار ادا کیا۔اس جبر اور ظلم کے متعلق خود رشید امجد یوں رقمطراز ہیں:

''جبر اور ظلم طاقتور مقناطیس کی طرح چیزوں اور ماحول کو اپنی طرف کھینچ لیتے ہیں اور انھیں اپنے

پنجوں میں دبا کر توڑ پھوڑ دیتے ہیں۔ یہ تو ایک کیفیت ہے جو دِکھائی نہیں دیتی صرف محسوس کی جا سکتی ہے۔"(۹۵)

جبر و استبداد انسان کی تمام حسوں کو ختم کر کے رکھ دیتا ہے اور وہ ایک ناکارہ انسان ہو جاتا ہے اور وہ کچھ نہیں کر سکتا اور وہ ظلم کی اسی چکی میں پستا رہتا ہے اور خوف کے سمندر میں ڈبکیاں لگاتا رہتا ہے۔

تماشا عکس تماشا

اس افسانہ میں رشید امجد نے تلمیح کا اِستعمال کیا ہے۔ پہلی تلمیح میں سقراط کا ذِکر ہے۔

"اس نے زہر پی لیا۔"(۹۶)

ذہن سقراط کے زہر پینے کے واقعے کی طرف جاتا ہے۔ دوسری تلمیح میں واقعہ کربلا کا ذِکر ہے کہ کس طرح کوفہ والوں نے آلِ محمد ﷺ کو بلا کر اُن سے غداری کی اور تیسری تلمیح جب حضرت موسیٰ علیہ السلام کو ان کی ماں نے ان کی جان بچانے کی غرض سے ایک ٹوکری میں ڈال کر دریا میں بہا دیا تھا۔ "وہ" کو زہر کا پیالہ پینے کو دیا گیا۔ اس کو کہا گیا کہ وہ چپ رہے، کوئی سوال نہ کرے اور واپس چلا جائے وہ کہتا ہے کہ اس کو تو شہر والوں نے خود بلایا ہے۔ پاسباں بتاتا ہے کہ اب شہر کے لوگ نہیں چاہتے کہ وہ ان سے ملنے شہر میں آئے۔ کسی کو وہاں نہ تو اپنا نام معلوم ہے نہ ہی شہر کا نام۔ ہر طرف اجتماعی بے شناختی کا دُکھ پھیلا ہوا ہے۔

رشید امجد خارجی جبر کے حوالے سے یوں لکھتے ہیں:

"زندگی کے رنگوں کو اپنی آنکھ سے دیکھنا، اپنے کانوں سننا، سوال کرنا، لیکن سوال کرنے کی اجازت ہی نہیں۔ بس دوسروں کے جواب ہی میں سے اپنا سوال تلاش کرنا۔۔۔"(۹۷)

ان سب تلمیحات میں ایک معنوی ربط پایا جاتا ہے۔ انھوں نے تاریخ کے بہت سے اہم واقعات کو ایک ہی سوچ میں پرو دِیا ہے۔ مہدی جعفری رشید امجد کی تلمیح والی تکنیک کے اِستعمال پر کہتے ہیں:

"رشید امجد اپنے افسانوں میں مذہبی تلمیحات کا اِستعمال دو سطحوں پر کرتے ہیں۔ ایک سطح قدیم اور یجنل ہوتی ہے اور دوسری سطح عصری ہوتی ہے۔۔۔ رشید امجد جو بات کہنا چاہتے ہیں وہ تلمیح کے Transformation واسطے سے کہہ جاتے ہیں۔ وہ عصرِ حاضر کی بگڑی ہوئی حالت کی عکاسی کرتے کرتے ایسی سطح کی نشان دہی کرنے لگتے ہیں جہاں پر تازہ دم ہونے کی گنجائش ہو۔"(۹۸)

سچائی ہر صورت زندہ رہتی ہے اور عہد میں زندہ ہوتی ہے۔ اس کو جتنی شدت سے دبایا جاتا ہے یہ اتنی شدت سے اُبھر کر سامنے آتی ہے۔ تمام حریت پسندوں کو سچائی کی خاطر زہر کا پیالہ پینا پڑا مطلب اُنھیں ہر طرح کے مصائب کا سامنا کرنا پڑا گویا سربلندی روایت ہی سر لٹانے سے چلی ہے۔ نام و مقام

ے کوئی غرض نہیں سچائی اپنا رُوپ بدل بدل کر آتی ہے۔ اسی طرح جس طرح ظلم اپنے رُوپ بدل کر آتا ہے۔ مگر آخری جہت سچائی کی ہی ہوتی ہے۔ اللہ تعالیٰ خود سورۃ بنی اسرائیل میں ارشاد فرماتے ہیں:

"جاء الحق وزحق الباطل ان الباطل کان زھوقا۔"

ترجمہ: (حق آ پہنچا اور باطل مٹ گیا۔ بے شک باطل مٹنے والی چیز ہے۔) (۹۹)

عکس تماشا عکس میں زندگی کو دوسروں کی آنکھ سے دیکھنے کی جو کاوش نظر آتی ہے۔ اس میں کربلا اور حضرت موسیٰ علیہ السلام کی زندگی کے واقعات کو اِستعارہ بنادیا گیا ہے۔ اس میں رشید امجد کا حسن پوری طرح ان کا معاون و مددگار ہے۔ واقعہ کربلا کو ان الفاظ میں استعاراتی رُوپ دیتے ہیں۔

"سوار گھوڑے سے اُتر کر لمحہ بھر توقف کرتا ہے، پھر کہتا ہے۔۔۔ جناب آپ واپس چلے جائیں۔۔۔"

"کیوں؟"

"شہر کے لوگ نہیں چاہتے کہ آپ ان کے پاس آئیں۔"

"لیکن کیوں؟ انھوں نے خود ہمیں خط لکھ کر بلوایا ہے۔ اب ان کے دِل کیسے بدل گئے؟"

"دِل تو ان کے اب بھی آپ کے ساتھ ہیں لیکن تلواریں۔۔۔"

اور وہ کہتے ہیں، چپ چاپ چلے آؤ اور بولو کچھ نہیں، زندگی کو دوسروں کی آنکھ سے دیکھنا بھی عجب تجربہ ہے۔ نیزے پر ٹنگا سر آنکھیں کھولتا، مسکراتا ہے۔۔۔ "میں کٹ کر بھی اپنی آنکھوں سے دیکھتا ہوں۔" (۱۰۰)

ڈاکٹر انور سدید اس کے متعلق لکھتے ہیں:

"یہ وہی عشق وصفا کی صادق آنکھ ہے جو تیرہ سو سال سے زمانے کو بصارت اور بصیرت عطا کر رہی ہے۔" (۱۰۱)

افسانہ کا عنوان "تماشا عکس تماشا" بھی اہم ہے۔ اس میں افلاطون کے نظریے اصل نقل کی نقل لیے سامنے آتا ہے۔ اصل چیز کو عالم اعیان میں ہوتی ہے۔ موجودہ چیز اس کا ظل ہے اور اس چیز کی تصویر نقل کی نقل ہے۔ گویا دُنیا ایک تماشا گاہ ہے، جس میں سب رُوپ بدل کر رہتے ہیں۔

بقول شیکسپیئر: "The world is stage and we are all actors."

بقول غالب:

بازیچۂ اطفال ہے دُنیا میرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا میرے آگے (۱۰۲)

خواب آئینے

اس کہانی کے تین حصے ہیں۔ایک حصے میں داخلی اور خارجی جبر کا ذکر ہے، جس نے فرد کو دبو چا ہے اور اس کی زندگی ایک نوحہ بن کر رہ گئی ہے اور بے عنوان نوحہ۔ دوسرے حصے میں کہانی کا مرکزی کردار ایک خواب آگیں سی کیفیت میں ہے۔ایک سراپا جو اس کی سوچ کا محور ہے۔اس کو جکڑے ہوئے ہے۔ وہ اس کو اپنے پاس موجود بھی پاتا ہے مگر لیکن اگلے ہی پل اس کو لگتا ہے کہ وہ کہیں نہیں ہے۔ یہ افسانہ ''گم شدہ راستے میں کشف'' کی طرح ہے، جس میں مرکزی کردار اپنی بیوی کو تلاش کرتا ہے جو کہ راستے میں کہیں گم ہوگئی ہے یہاں بھی وہ اسی بات کو بات کو یاد کرتا ہے کہ آخر وہ کہاں اُتری تھی اسے یہ سب یاد ہوں نہیں آ رہا۔اب وہ اس کی تصویر بناتا ہے۔ایک خواب ایک ہیولہ اس کے تصور میں ہے مگر وہ ابھی تصویر مکمل نہیں کر پاتا کہ وہ اس کے پاس اپنی تصویر دیکھنے آ جاتی ہے۔اس کے بعد وہ پھر گم ہوگئی۔اسے لگتا ہے کہ وہ گاڑی کی فرنٹ سیٹ پر ہے۔اس کا دوست بتاتا ہے وہاں کچھ نہیں ہے۔الف غصے میں آ جاتا ہے اور چیختا ہے کہ اس کی نظر کمزور ہے۔ وہیں ہے فرنٹ سیٹ پر۔سب سواریاں اور ڈرائیور ان کی طرف متوجہ جاتے ہیں۔ وہ ان سے بھی سوال کرتا ہے۔سب ''ب'' کی تائید کرتے ہیں کہ ہاں فرنٹ سیٹ خالی ہے۔الف نہیں مانتا۔آدھی سواریاں الف کی طرف ہو جاتی ہیں اور آدھی ب کے ساتھ دونوں گروپ ایک دوسرے کو قائل کرنے کی کوشش کرتے ہیں مگر کوئی فریق راضی نہیں ہوتا سب ایک دوسرے کے ساتھ گتھم گتھا مگر کوئی بھی بات نہیں مان رہا اور وہ ان سب سے بے پرواہ سورج کو چادر میں چھپائے فرنٹ سیٹ پر بیٹھی مسکرائے چلی جا رہی ہے۔تیسرا حصہ پہلے حصے کی تکرار ہے۔عام آدمی کی زندگی ایک نوحہ ہے ایک بے نام نوحہ، اس کا اظہار وہ یوں کرتا ہے:

''میں وہ اور دوسرے سب تصویر کی نا تکمیلی کا نوحہ ہیں۔

ایسا نوحہ کہ جس کا نہ کوئی عنوان ہے، نہ موضوع، پہلی سطر سے ماتم شروع ہوتا اور آخری سطر، لیکن آخری سطر تو ابھی لکھی ہی نہیں گئی، اس آخری سطر کو لکھنے کے لیے میں وہ اور دوسرے سب کبھی دِن کے روشن کاغذ پر لکیریں کھینچتے ہیں اور کبھی رات کے سیاہ بدن پر نقطے بناتے ہیں۔''(۱۰۳)

ڈاکٹر شفیق انجم اس افسانے کے پس منظر میں لکھتے ہیں:

''رشید امجد کے ہاں جبر کے کئی مفاہیم ہیں، بہت سی تہیں ہیں۔۔۔ یہ جبر روزمرہ زندگی کی معمولی سے معمولی خواہشوں، آرزوؤں کے قتل سے ہوتا سیاسی، معاشی، معاشرتی، مذہبی، ذہنی، نفسیاتی اور جنسی دُنیاؤں کے اندر گھیرا ڈال کے نکلتا ہے۔اس گھیرے کے ساتھ ایک اور گھیرا وقت اور اس کے اُوپر تقدیر اور جانے کتنے ہی گھیرے ہیں جن کے درمیان انسان پڑا سسک رہا ہے۔لاچار و بے بس ازل سے ایک ہی دائرے میں کولہو کے بیل کی طرح گھومتا ہوا۔ایک نوحہ کہ جس کا کوئی عنوان نہیں۔''(۱۰۴)

معاشرے کے اسی جبر اور اِستحصال کو مجید امجد نے اپنی شاعری میں اہم موضوع بنایا ہے۔اپنی نظم ''کنواں'' میں وہ بیلوں کو اِستعارہ بنا کر اسی جبر کے متعلق کہتے ہیں کہ ازل سے ایک صدا ہے جو انسان کو یہ

جبر سہنے پر مجبور کرتی ہے۔

"۔۔۔جسے سن کے رقصاں ہے اندھے تھکے ہارے بے جان بیلوں کا جوڑا بیچارہ گراں بار زنجیریں،
بھاری سلاسل، کڑکتے ہوئے آتشیں تازیانے
طویل اور لامنتہی راستے پر، بچھا رکھے ہیں دام اپنے قضا نے
اِدھر وہ مصیبت کے ساتھی ملاتے ہوئے سینگوں سے سینگ، شانوں سے شانے
رواں ہیں نہ جانے
کدھر؟ کس ٹھکانے؟
نہ رُکنے کی تاب اور نہ چلنے کا یارا
مقدر نیارا۔" (۱۰۵)

رشید امجد کے ہاں کہانی اس کی ذات سے شروع ہوتی ہے، پھر گھر آتا ہے گھر میں موجود بیوی بچے آتے ہیں اور جب وہ ان سب سے آگے ہجوم میں اُترتا ہے، تو اپنا آپ کھو دیتا ہے۔ وہ اتنے ہجوم میں جب اپنی شناخت نہیں پاتا تو اس کے اندر کا انسان بلک اُٹھتا ہے کہ وہ کون ہے؟

"میں وہ اور دوسرے سب دِن کے روشن بازاروں اور رات کی کالی جگہوں میں اسے تلاش کرتے کرتے اپنے آپ کو بھی کھو بیٹھتے ہیں اور ایک دوسرے سے پوچھتے ہیں:
"میں کون ہوں؟"
"تم کون ہو؟"
"وہ کون ہے"
وہ جو خوشبو کی طرح محسوس تو ہوتی ہے، دِکھائی نہیں دیتی، لیکن خوشبو تو صرف ان کے لیے ہے جو سونگھنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔" (۱۰۶)

بے راستوں کا ذائقہ

رشید امجد کے ہاں بنیادی مسئلہ اور موضوع تو شناخت ہے مگر یہ موضوع ہر افسانے میں ایک نئے رنگ میں اُبھرتا ہے۔ "بے راستوں کا ذائقہ" میں اس کا مرکزی کردار محسوس کرتا ہے کہ وہ مر گیا ہے۔ وہ بھاگم بھاگ اپنی بیوی کے سکول پہنچا، اور اسے بتایا کہ وہ مر گیا ہے۔ بیوی اس کی بے تکی اور بے سروپا بات سن کر حیرت کا شکار ہوتی ہے۔ اس کی بیوی کی ساتھی عورتیں بھی اس سے اس عجیب بات کو سن کر حیرت کا اظہار کرتی ہیں مگر وہ اِس بات پر مُصر ہے کہ وہ مر گیا ہے۔ وہ بیوی سے کہتا ہے کہ جلدی گھر چلو کفن دفن کا بندوبست کرتا ہے۔ سب کو اِطلاع دیتی ہے۔ وہ بیوی کو بتاتا ہے کہ فلاں قبرستان اچھا رہے گا کیونکہ اس

میں گھنے درخت ہیں۔ بیوی اس سے پوچھتی ہے کہ اسے کیوں لگا کہ وہ مر گیا۔ اس سوال کا اس کے پاس جواب نہیں۔ اسے صرف یہ یاد تھا کہ موت اس کی آنکھوں میں اُتری تھی۔ وہ بیوی کے ساتھ ایک ہوٹل میں چائے پینے بیٹھ گیا۔ ہوٹل مینیجر اس کی بیوی کے متعلق اِستفسار کرتا ہے کہ اس کے یہ عورت کون ہے مگر وہ خود تشکیک میں گھر جاتا ہے اس کی بیوی اس سے ناراض ہوتی ہے کہ کیا وہ اسے کوئی گرل فرینڈ سمجھتا ہے۔ رات پھر موت اس کی آنکھوں میں اُتر آئی۔ اگلے دِن وہ قبرستان جا کر اپنی قبر کھدواتا ہے اور آخر قبر میں لیٹ جاتا ہے کہ اس پر سلیں رکھ دی جائیں۔ سب گھر والے اس کے اِرد گرد جمع ہیں۔ بیوی اس کی منت سماجت کرتی ہے کہ باہر آ جائے۔ اس کا نہیں تو بچوں کا ہی خیال کر لے۔ اس کی ماں اپنے بڑھاپے کا واسطہ دیتی ہے۔ سب اس کی منت کرتے ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ بتاؤ کہ وہ کون ہے۔ وہ کہتے ہیں وہ الف ہے۔ وہ اِنکار کرتا ہے۔ سب اس کو اس کا پسندیدہ نام مقام اختیار کرنے کو کہتے ہیں مگر وہ دوسروں کا دیا نام اور ان کی مرضی سے جینے کے لیے قبر سے باہر آنے سے اِنکاری ہے۔ وقت کے تمام موسم آتے جاتے اس کو دیکھ کر ہنستے ہیں۔

رشید امجد نے شناخت کے مسئلے کو ایک بار پھر بہت خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے۔ یہ ہر فرد کا نوحہ ہے۔ یہاں عدم تشخص انفرادی حیثیت تو رکھتا ہی ہے مگر اب یہ اجتمائی رُوپ میں جنم لے رہا ہے۔ عدم شناخت کا دُکھ ہر طرف پھیل چکا ہے اور جب نہ ہونے کا احساس بڑھتا ہے تو یوں لگتا ہے کہ گویا وہ زندہ ہی نہیں وہ بے اختیار گھبرا جاتا ہے اور پکار اُٹھتا ہے کہ وہ مر گیا ہے۔

''اس دِن وہ بھاگم بھاگ بیوی کے سکول پہنچا، وہ ورانڈے میں دوسری استانیوں کے ساتھ بیٹھی دھوپ سینک رہی تھی۔ اسے یوں پریشان دیکھ کر گھبرا گئی۔۔۔''کیا بات ہے؟''

''میں مر گیا ہوں۔'' اس نے پھولی ہوئی سانسوں میں کہا۔

بیوی کے منہ سے چیخ نکلی۔۔۔

''شرم نہیں آتی ایسا مذاق کرتے ہوئے۔''

''یہ مذاق نہیں۔'' وہ دونوں ہاتھ ملتے ہوئے بولا۔۔۔

''میں سچ مچ مر گیا ہوں۔''

دوسری استانیاں بھی ان کی طرف متوجہ ہو گئیں، ایک بولی۔۔۔''بھائی صاحب آپ کیسی باتیں کر رہے ہیں۔''

''سچ کہہ رہا ہوں، واقعی مر گیا ہوں۔''(۱۰۷)

رشید امجد کے ہاں سیاسی اور معاشرتی جبر کے شکنجے میں جکڑے فرد کی بٹی ہوئی شخصیت کی تصویر پیش کرتے ہیں۔ وہ اس گھٹن سے یہ معاشرے سے چھٹکارا حاصل کرنا چاہتا ہے۔ قبر کا ذِکر رشید امجد کے ہاں بہت زیادہ ہے۔ مظہر الاسلام جو رشید امجد کے ہم عصر ہیں۔ اِن کے ہاں بھی اس لفظ کی بڑی اہمیت

ہے۔ رشید امجد کے ہاں اس لفظ کے ساتھ رومانس کی کیفیت ملتی ہے۔ قبر کہیں تو خوف اور دہشت کی علامت بن جاتی ہے، مگر اِن کے ہاں قبر ہی پناہ گاہ بن جاتی ہے۔ رشید امجد کے ہاں موت کا موضوع ارتقائی سفر کرتا ہے۔ ''ڈوبتی پہچان'' تک آ کر وہ قبر کا ڈیزائن سوچتا ہے ''گمشدہ آواز کی دستک'' میں وہ قبر بنالیتا ہے اور اب ''لے راستوں کا ذائقہ'' میں وہ آخرکار قبر میں جا کر لیٹ جاتا ہے اور لوگوں سے اصرار کرتا ہے کہ اس کے اُوپر سلیں رکھ دی جائیں۔ گویا یہ اِنتہا ہے کہ معاشی ناآسودگی، سیاسی جبر، معاشرتی رُکاوٹیں آخرکار اِس سے اس کی شناخت چھین کر اسے بے نام اور بے چہرہ کر دیتی ہیں۔ اس کا کوئی نام نہیں وہ خود کو ''الف'' کہتا ہے۔ ہر طرف معدومیت ہی معدومیت ہے۔ ڈاکٹر ناہید قمر اپنے ایک مضمون ''رشید امجد کا تصورِ وقت'' میں لکھتی ہیں:

''رشید امجد کے افسانوں میں فرد کی تنہائی انسان کی ازلی ورُوحانی تنہائی کا عکس لیے ہوئے ہے، یوں بے چہرگی، بے معنویت اور شناخت کی گمشدگی کی یہ صورتِ حال ان افسانوں میں دِکھائی دینے والے عہد کو عہدِ افسوس بنا کر سامنے لاتی ہے جہاں انسان اپنی پہچان گنوا دینے کے بعد اسے اپنے اندر اور باہر تلاش کر رہا ہے مگر پہچان کا کوئی سرا ہاتھ میں نہیں آتا، معدومیت کا یہ سفر چہروں اور ناموں کی گم شدگی سے موت تک آ پہنچا ہے اور فنا، وقت اور تاریخ کے جبر کی صورت میں افراد سے تہذیبوں تک سب کچھ اپنے ساتھ بہا کر لے جاتی ہے۔'' (۱۰۸)

اسی معدومیت کا شکار اس افسانے کا مرکزی کردار ہے۔ سب اس کو قبر میں لیٹا دیکھ کر کہتے ہیں کہ وہ اپنی پسند کا نام اپنالے، اپنا پسندیدہ ماحول اور شخصیت اختیار کر لے مگر اس کا مسئلہ ہی یہی ہے کہ وہ اپنی زندگی آپ جینا چاہتا ہے۔ اس لیے وہ باہر آنے کے لیے راضی نہیں۔

''وہ جو قبر کے گرداگرد گھیرا ڈالے اسے باہر نکل آنے اور اسے ان کی پسند کا نام، شخصیت اور ماحول اختیار کر کے ان کی مرضی بن جانے کو کہہ رہے ہیں اور وہ جو قبر کے اندر چت لیٹا دوسروں کی مرضی کے مطابق بن جانے اور باہر نکلنے سے اِنکاری ہے۔ ان سب کے اِردگرد موجود اور ناموجود گی سرمئی دُھند میں ایک دوسرے کے پیچھے بھاگتے ہوئے وقت اور موسم اس سارے تماشا کو دیکھ دیکھ کر ہنس رہے ہیں بس ہنستے چلے جاتے ہیں۔'' (۱۰۹)

اس میں معاشرے کا یہ المیہ بھی ہے کہ جب فرد اپنی مرضی سے جینا چاہتا ہے تو اس کی راہ میں ہر رکاوٹ کھڑی کی جاتی ہے اور جب وہ دوسروں کے ہاتھوں کی طرف دیکھنا چھوڑ دیتا ہے تو اس کو ہر اُس شے کی پیشکش کی جاتی ہے جس کو اس سے دُور رکھنے کے لیے ہر طرح کے جتن کیے گئے تھے۔ مگر پھر وہ اس کو اپنانے سے انکاری ہو جاتا ہے۔ یہ تماشا ہوتا ہی رہتا ہے۔ عام آدمی کی زندگی اسی تماشے کی نذر ہو جاتی ہے۔ مجید امجد قبر کے حوالے سے اپنی نظم ''ایک نظم'' میں لکھتے ہیں:

''موت کتنی تیرہ وتاریک ہے!

ہوگی، لیکن مجھ کو اس کا غم نہیں
قبر کے اندھے گڑھے کے اس طرف
اس طرف، باہر، اندھیرا کم نہیں۔"(۱۱۰)

بے ثمر عذاب

وہ اس تذبذب کا شکار ہے کہ اس کی تاریخ پیدائش کیا ہے وہ اس تاریخ کو بھول گیا ہے۔ اس کو یہ بھی یاد نہیں کہ وہ کتنے سال ہے۔ وہ وہم میں ڈوبا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ جانے اس کی عمر کتنی ہے۔ ہزار سال، پانچ ہزار سال یا دس ہزار سال جانے حقیقت کیا ہے۔ وہ اپنی تاریخ کی کتاب کو پلٹ کر دیکھتا ہے تو اس عمر میں صرف ایک ہزار سال ہے مگر اس کو احساس ہوتا ہے کہ اتنی عمر کا ہونے کے باوجود اس کی جڑیں نہیں ہے۔ جانے میں زندہ بھی ہوں یا نہیں۔ وہ کتاب کے صفحات کو پھاڑ ڈالتا ہے۔ اس کو احساس ہوتا ہے کہ وہ ایک چیونٹی ہے، جس کی عمر ہزار سال ہے۔ شاخ پر بیٹھا اُلّو بھی تنہا ہے کہ وہ بھی ہزار سال ہے۔ اس نے جغرافیے کے بغیر تاریخ بنانے کے جنون میں سارے صفحات پھاڑ ڈالے۔ مگر پھر اس کو احساس ہوتا ہے کہ اپنی عمر کے متعلق اِس کا واہمہ خود اس کا اپنا پیدا کردہ ہے۔ اس کی دس سالہ تاریخ کو تو دیمک چاٹ گئی۔ اس کی کوئی تاریخ نہیں ہے۔ بلکہ وہ تو ہے ہی نہیں۔ اس کا تو وجود ہی نہیں تو پھر عمر کا مسئلہ کہاں سے ہوگا۔ شاید میں ابھی ابھی پیدا ہوا ہوں اور اسے لگتا ہے وہ پنگھوڑے میں بلک رہا ہے وہ پالنے میں بولتا ہے تو لوگ سمجھتے ہیں کہ یہ پیغمبر ہے۔ وہ عقیدت سے جھک جاتے ہیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ عذاب سے بچنے کے لیے آؤ اس کے ساتھ پر بیعت کرلیں۔ وہ اس کا ہاتھ تھامتے ہیں، مگر اس کا تو ہاتھ ہی نہیں اور وہ گونگا ہو چکا، لوگ دھاڑیں مار مار کر روتے ہیں اور وہ پنگھوڑے میں پڑا اپنی تاریخ پیدائش یاد کرتا ہے۔ دس ہزار سال، ہزار سال یا یہ لمحہ؟

اس افسانہ کا موضوع بھی عدم شناخت ہے۔ تاریخ ہمیشہ بڑے لوگوں کا ریکارڈ رکھتی ہے۔ عام آدمی کی زندگی کی کوئی اہمیت نہیں رکھتی اس کے موجود ہونے یا نہ ہونے سے کسی کو کوئی فرق نہیں پڑتا وہ تو صفحۂ ہستی پر حرفِ غلط ہے جس کو ہر کوئی مٹانا ہی چاہتا ہے۔ مرزا غالب اسی بے بسی کا ذکر کرتے ہوئے شکوہ کناں ہیں:

یا رب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے
لوحِ جہاں پہ حرفِ مکرر نہیں ہوں میں (۱۱۱)

رشید امجد کے ہاں پرندوں اور جانوروں کی علامتی حیثیت ہے۔ پرندہ ایک ٹھوس اور جاندار علامت ہے۔ ان کے ہاں یہ پرندوں کی علامتیں متغیر رہتی ہیں اور اپنے معانی بدلتی رہتی ہیں۔

"چیونٹیاں سرہلاتی، تو اس میں گاتی ہیں۔۔۔ ہزار سال ہزار سال ہزار سال۔"

درخت کی شاخ پر بیٹھا اُلّو دِیدے نچاتا ہے۔"میری عمر بھی ہزار سال ہے۔"(۱۱۲)

عام آدمی ہی رشید امجد کے افسانوں کا مرکزی کردار ہوتا ہے جو معاشرے کے جبر سے نبرد آزما ہے، اگر کبھی وہ یہ یاد کرنے کی کوشش کرے گا کہ اس کی عمر کیا ہے تو وہ نہیں یاد کر پائے گا اس کی زندگی اس قدر مصائب اور آلام سے تعبیر ہوتی ہے۔ اس کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ تو اس جبر کی چکی میں ہزاروں سال سے پستا چلا آ رہا ہے، جس نے اس کو بے توقیری کی منزل پر لا کھڑا کیا ہے۔

"میں اپنی تاریخ پیدائش بھول گیا ہوں۔"(۱۱۳)

"شاید کوئی تاریخ ہو ہی نہ، تو میں پیدا کب ہوا؟ شاید ہوا ہی نہ ہوں۔ مگر میں موجود ہوں۔ اپنے جسم کو چھوتا ہوں لمبے لمبے سانس لے کے ہونے کا احساس کرتا ہوں۔

تو میں ہوں۔ بس میری عمر معلوم نہیں۔ عمر دس ہزار سال بھی ہو سکتی ہے۔ پانچ ہزار بھی، ایک ہزار بھی۔۔۔ اور ایک لمحہ بھی۔"(۱۱۴)

اس کو کبھی یوں لگتا ہے کہ وہ تو اس دُنیا کے کاغذ پر کوئی مٹیالا سا ہزاروں سال پہ انا نقش ہے۔ جو صدیوں سے اپنے ہو کر نہ ہونے کا نوحہ بیان کر رہا ہے۔ تصویر کو یوں بھی شاعری میں بیچارگی کی علامت سمجھا جاتا ہے۔ بقول مرزا غالب

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا(۱۱۵)

غالب کے اس شعر کو بھی وجودی فکر و فلسفہ حامل شعر سمجھا جاتا ہے۔ ڈاکٹر محمد ایوب شاہد نے اپنی تنقید یہ بات لکھی ہے کہ ہر شعر اپنے اندر جدید ترین فلسفہ وجودیت کو سموئے ہوتے ہیں۔ رشید امجد اس افسانے میں تلمیح کا اِستعمال کرتے ہیں۔ حضرت عیسیٰ علیہ السلام کا پنگھوڑے میں بولنا ایک سچائی ہے، مگر اَب سچائی کی صورت مسخ ہو چکی ہے۔ وہ لنجی اور گونگی ہو چکی ہے۔

رشید امجد اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ جب سچائی بے توقیر ہو جائے تو لفظوں کی حرمت بھی قائم نہیں رہتی۔

"رِشتے ٹوٹ گئے تو میرے پاس بے معنی لفظوں کا ڈھیر رہ گیا۔ جو نہ بولتا ہے، نہ دیکھتا ہے۔ لفظوں کی زبانیں کٹی ہوئی ہیں۔"(۱۱۶)

یہیں پھر وہ اپنے وجود کے بارے میں تذبذب کا شکار ہو جاتا ہے۔

"میری عمر ایک لمحہ ہے

میں ابھی ابھی پیدا ہوا ہوں اور ابھی ابھی مر گیا ہوں۔ شاید میں پیدا بعد میں ہوتا ہوں، مر پہلے جاتا ہوں شاید میں ابھی پیدا ہی نہ ہوا ہوں۔

تو پھر یہ کون ہے۔۔۔ یہ وجود۔۔۔ میں اپنے بدن پر ہاتھ پھیرتا ہوں کیا یہ وجود ہے میں خود سے

سوال کرتا ہوں۔
اُلّو شاخ سے اُڑ کر میرے کاندھے پر آن بیٹھتا ہے میری بات سن کر ہنستا ہے۔
یہ واہم اور وجود کا ملغوبہ ہے۔" (۱۱۷)

دروازہ سراب

بے سراب دروازہ ایسے فنکار کی کہانی جس سے اس کی کہانی کھو گئی ہے۔ اس کو کہیں سے کوئی ایسا موضوع ایسا مواد دستیاب نہیں ہو رہا، جس پر وہ کوئی کہانی لکھ سکے۔ وہ سچ کا لکھتا ہے مگر جب اس کو کچھ نہیں ملتا تو وہ فرضی کہانی لکھنے کی کوشش کرتا ہے مگر لفظ اس سے جڑتے ہی نہیں۔ کہانی دُور کھڑی اس کی بے بسی کا تماشا دیکھ رہی ہوتی ہے۔ وہ پریشان ہے کہ کہانی کہاں سے تلاش کرے کیا بغیر کہانی کے کہانی لکھ دے۔ وہ کہانی کو تلاش کرتا ہے وہ مل جاتی ہے تو وہ اس کی منت کرتا ہے کہ اس کے پاس آ جائے مگر کہانی کہتی ہے کہ اس کے لیے کردار تلاش کرو کیونکہ کرداروں کے بغیر کہانی ہی کیا ہوگی۔ کہانی اس کی آنکھوں پر بندھی پٹی کھول کر اسے انسانوں نے سمندر میں دھکیل دیتا ہے۔ وہ بازار میں جا نکلتا ہے۔ ہر طرف لوگوں کا ہجوم ہے۔ وہ ایک اُدھیڑ عمر آدمی کو بازو سے پکڑتا ہے مگر اس کا بازو تو مصنوعی ہے۔ وہ جلدی سے اس کا بازو وفٹ کر دیتا ہے اور مزید کوئی بات کیے وہاں سے آگے بڑھ جاتا ہے۔ آگے ایک عورت کو بلاتا ہے تو وہ بتاتی ہے کہ وہ بہری ہے اس کے کان مرمت ہوتے گئے ہیں۔ وہ ایک بچے سے اس یقین کے ساتھ ملتا ہے کہ یہ ضروری اصل ہے۔ مگر وہ بچے کے پاس جاتا ہے تو وہ اس کو دیکھ کر فوراً بات کرنا شروع کرتا ہے اور یکلخت چپ کر جاتا ہے۔ کیونکہ اس کی چابی ختم ہوگئی۔ وہ یہ دیکھ کر دھاڑیں مار کر رونے لگا اور واپس اپنے کونے میں آ گیا۔ کہانی نے اس پھر سے کہا کہ اپنے ماحول میں کہانی تلاش کرے۔ مگر اس کو کچھ نہ ملا، ہر طرف خالی پن ہی خالی پن ہے۔ وہ مایوس ہو گیا ہے۔

یہ افسانہ ایک فکر آموز افسانہ ہے۔ اس کا تھیم بھی بہت جاندار ہے کہ جب فنکار سے اس کا فن رُوٹھ جاتا ہے تو اس کا دامن خالی ہو کر رہ جاتا ہے۔ کہانی اس وقت رُوٹھتی ہے جب معاشرے میں کھوکھلا پن ہو۔ معاشرہ بانجھ ہو تو فنکار کا فن بھی بانجھ ہو جاتا ہے۔ وہ قلمکار جو سچ لکھتا ہو حقیقت کو سامنے لاتا ہو تو ایسے کھوکھلے معاشرے میں وہ کیونکر ہو سکتا ہے وہ اپنے کردار نہیں تلاش کر سکتا ہے اور اتنا تلخ سچ لکھنے کا حوصلہ بھی نہیں ہے کہ اس کے معاشرے کی جڑیں گل چکی ہیں وہ کھوکھلا ہو چکا ہے۔ وہ جس کو ہاتھ لگاتا ہے اس کو پتا چلتا ہے کہ وہ اصلی نہیں ہے۔ کسی کے بازو نہیں کسی کے کان نہیں، پتھر کی آنکھیں پیوند لگے سر، لکڑی کے پاؤں اصل آدمی کہاں گیا وہ بے بسی کی انتہا پر ہے۔

"میں کیا کروں۔۔۔سارے کردار بے کردار ہیں؟"(۱۱۸)

افسانہ نگار لفظوں کی حرمت کا قائل ہے۔اس لیے مرکزی کردار کو جب کہانی نہیں ملتی تو وہ فرضی کہانی لکھنے کی کوشش کرتا ہے،مگر اس کے الفاظ اس کا ساتھ نہیں دیتے۔

"فرضی کہانی بنانے کی کوشش کرتا ہے۔لفظ کو دوسرے لفظ سے جوڑتا ہے۔لفظوں کا مینار اُٹھتا چلا جاتا ہے۔جب آخری لفظ رکھتا ہے تو مینار دھڑام سے نیچے گر پڑتا ہے۔"(۱۱۹)

یہ افسانہ انسانی قدروں کی پامالی کا نوحہ ہے کہ جب قدریں پامال ہوتو معاشرے میں بگاڑ پیدا ہو جاتا ہے۔افسانہ فکری اعتبار سے بہت مضبوط ہے۔افسانہ کا عنوان بھی غور طلب ہے کہ عام آدمی کی زندگی ایک ایسا سراب ہے،جس کا سے باہر نکلنے کا کوئی رستہ ہی نہیں ہے تمام عمر انسان اسی اندھیرے میں ٹا مک ٹوئیاں مارتا رہتا ہے۔رشید امجد کے افسانوں میں زیادہ تر کردار ایسے ہیں،جن کا نہ تو کوئی نام ہے اور نہ کوئی شناخت کہانی کار کا سارا فنی سفر اسی آرزو کی تکمیل میں بسر ہو رہا ہے کہ وہ اپنے کردار کو مکمل کرے اور ان کو شناخت دِلوا سکے۔یہ اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ ایسا معاشرے جس میں زندگی کی کوئی رمق کو خواہش کچھ موجود نہیں ہے تو ایسا معاشرہ آخر اپنی آنے والی اگلی نسل کو کیا دے سکے گا۔

دُھند منظر میں رقص

یہاں بھی شناخت کا معاملہ ہی درپیش ہے۔ہر شے پہلی نظر میں اجنبی سی لگتی ہے۔ڈنڈا بردار بچے کے سر پر کھڑا ہے اور بچہ توتلی زبان میں اپنا لفظ یاد کر رہا ہے کہ میرا نام الف ہے۔باپ کا نام۔۔۔دادا کا نام؟ یہ ایک رٹارٹایا سبق ہے جو اَب وہ مسلسل پڑھ رہا ہے۔ڈنڈے والا مسلسل اس کے سر پر کھڑا ڈنڈا بجاتا جا رہا ہے۔وہ کوئی سوال کرتا ہے تو ڈنڈا بردار اس کو چپ کروا دیتا ہے۔وہ اپنی شناخت اور پہچان کے لیے لوگوں سے سوال پوچھتا ہے کہ کیا کوئی اسے پہچانتا ہے لیکن کسی آنکھ میں شناسائی کی رمق نہیں اُبھرتی وہ بیگانگی کے دریا میں ڈُبکیاں کھاتا رہتا ہے،جہاں ہر طرف عجیب سا اندھیرا تھا۔منظر بدل جاتا ہے اب وہ بچہ جو توتلی زبان میں اپنا سبق یاد کر رہا تھا۔اب بڑا ہو گیا ہے اور اس نے عملی زندگی کا آغاز کر دیا ہے مگر اس کوئی نام نہیں مِل سکا،وہ کسی کا بھائی ہے کسی کا بیٹا کسی کا باپ مگر وہ خود کیا ہے۔ہر کوئی اپنی ضرورتوں کے لیے اس کی طرف دیکھتا ہے مگر وہ خود کو اُن سب کے درمیان بیگانہ پاتا ہے۔کیونکہ یہاں فرد کو ہمیشہ کسی نہ کسی کی نسبت سے پہچانا جاتا ہے۔اس کی اپنی کوئی پہچان نہیں ہے۔

رشید امجد کے ہاں فرد کی تنہائی ایک اہم موضوع ہے۔یہ فلسفہ ان کے ہاں نظر آتا ہے کہ انسان اس دُنیا میں تنہا آتا ہے۔اس دُنیا میں اس کو کئی سطحوں پر لوگوں کا ساتھ میسرا آتا ہے مگر حقیقتاً تنہا ہی ہوتا ہے۔یہاں تنہائی سے مراد کسی ساتھی کا نہ ہونا نہیں ہے بلکہ لوگ تو ہجوم میں بھی تنہا ہو جاتے ہیں۔جب کوئی

آپ کے احساسات اور جذبات کو نہ سمجھ سکے یا کسی کو نہ سمجھا سکوں کو ہجوم دوستاں بھی اجنبی سا لگتا ہے۔

جبر رشید امجد کے ہاں ایک فکر کا حامل ہے، جو اس افسانہ میں ڈنڈا بردار کے رُوپ میں اُجاگر ہوا ہے۔ یہ جبر ابتدا ہی سے فرد کے سر پر آسیب کی طرح چھا جاتا ہے۔ نتیجتاً اس کی ساری شخصیت مسخ ہو کر رہ جاتی ہے۔ اس کی پہچان اور شناخت ختم ہو جاتی ہے اور اگر کبھی وہ بغاوت کا یا کوئی سوال اُٹھانے کی جرأت اور کوشش کرتا بھی ہے تو جبر کا یہ ڈنڈا اس کے احساسات کو اپنے ظالم شکنجے میں جکڑ کر گہری نیند سلا دیتا ہے۔ فرد اُس کے ہاتھوں کٹھ پتلی بن کر رہ گیا ہے۔

''میرا نام 'ا' ہے، میرے ابو کا نام 'ب' ہے۔

میرے دادا کا نام۔۔۔''

''میں سر جھٹکتا ہوں۔۔۔ کس نے میرا نام الف رکھا ہے، نہیں میں اپنی مرضی سے اپنا نام رکھوں گا۔''

ڈنڈا بردار کی انگارہ آنکھیں کھلتی ہیں ڈنڈا، اُوپر اُٹھتا ہے اور۔۔۔ درد کی تیز ٹیس میرے سارے وجود میں دوڑ جاتی ہے۔

''نہیں میرا نام انھیں۔۔۔''

''ڈنڈا پھر اوپر اُٹھتا ہے۔۔۔''

میرا باپ۔۔۔ کیوں ج کیوں نہیں؟''

ڈنڈا اُوپر اُٹھتا ہے۔''(۱۲۰)

یہ بات بھی مسلم ہے کہ حالات جو بھی ہوں۔ انسان کے ذہن میں سوال ضرور اُٹھتے ہیں یہ الگ بات کے جبری دَور میں اس کو اظہار کا موقع نہیں دیا جاتا اور وہ اندر ہی اندر گھٹ جاتا ہے اور اس میں بیگانگیت کے جراثیم جنم لیتے ہیں اور وہ اپنی ذات سے اپنے ارگرد سے بیگانہ ہو جاتا ہے۔ اپنی شناخت پانے کی خواہش اس کے اندر، ازل سے موجود ہے مگر اس کو ہر سمت مایوسی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

''مجھے کوئی پہچانتا ہے؟۔۔۔ میں چیخ کا پوچھتا ہوں۔ کئی چہرے اُوپر اُٹھتے ہیں، لیکن نہ تو کسی آنکھ میں شناسائی چمکتی ہے، نہ کسی لب پر نام کے حرف سنائی دیتے ہیں۔

آنکھیں آنکھیں ہی نہیں۔

لب لب ہی نہیں۔''(۱۲۱)

ہر طرف بیگانگی ہی بیگانگی ہے اور یہی بیگانگی فرد کی حیثیت ایک ذرّے سے بھی کم کر دیتی ہے اور اسی صورت میں وہ اپنے اندر ہی ایک کردار تراش لیتا ہے اور اس کو اَمین بنا لیتا ہے۔ اپنے سارے احساسات اور جذبات کا یہ کتھارسس ہی کی قسم ہے کیونکہ کتھارسس فرد کی جبلت ہے۔

دریچے سے دُور

کسی بھی ادیب کو کہانی کا مواد اس کے اپنے معاشرے ہی سے ملتا ہے۔ کوئی واقعہ، کوئی سوچ کو تجربہ ایسا ہوتا ہے۔ جس کو وہ کہانی کی صورت میں پیش کر دیتا ہے۔ در یچے سے دور ایسا ہی افسانہ جس میں افسانہ نگار کی ذاتی زندگی کا تجربہ موجود ہے۔ اس سے قبل '' جاگنے کا ملادیوے خواب کے ساتھ، میں بھی ایسی کیفیت موجود ہے۔ انھوں نے اپنے تجربے کو کہانی کے رُوپ میں ڈھال دیا ہے۔ وہ جب ورکشاپ میں کام کرتا تھا تو اسے کہانیاں پڑھنے کا چسکا تھا اور پھر اس نے کہانیاں لکھنا بھی شروع کر دیں۔ سارے دن کی مشقت اور شور شرابے کے بعد جب وہ گھر لوٹتا کو کہانی مہربان ماں کی طرح اِس کو اپنی آغوش میں لے لیتی اور اس کی دِن بھر کی تھکان دُور ہو جاتی اگر کبھی کوئی افسر ڈانٹ دیتا تو کہانی آگے بڑھ کر اسے حوصلہ دیتی۔ کہانی ہر روز اس کے ساتھ ہوتی۔ وقت کے ساتھ اس کو ترقی ملی اس نے اپنی ذمہ داریاں نبھا لیں تو ایسے محسوس ہوا کہ کہانی اب اس کے وجود سے کھیلنے لگی ہے۔ اس کی شادی ہوگئی پرانا محلّہ چھوٹ گیا۔ نیا گھر لے لیا مگر اب کہانی اس کے ساتھ نہیں تھی۔ وقتی طور پر اس کو اِس بے رُخی سے تکلیف ہوئی مگر وہ اپنی زندگی میں مصروف تھا۔ کہانی ایک لمبے عرصے کے لیے اس اِسے گم ہو جاتی ملتی بھی تو زبان نہ کھولتی تھی۔ وہ گھبرا گیا ایسے محسوس ہوا کہ وہ تنہا ہے اب اس سے ان اسباب کی تلاش شروع کی جن کی وجہ سے کہانی اس سے رُوٹھ گئی ہے۔ اس پر انکشاف ہوتا ہے کہ وہ تو خود اپنے آپ سے رُوٹھ گیا ہے۔

یہ افسانہ '' بے دروازہ سراب '' ہی کا تسلسل ہے۔ وہاں بھی کہانی گم ہوگئی ہے۔ اس کے کردار بے جان ہیں اس لیے کہانی نہیں بن پاتی۔ یہاں کہانی تو دسترس میں بھی مگر اس نے خود اس کو اپنے آپ سے بیگانہ کر دیا ہے۔ کہانی یہاں ایک مجسم کردار کی صورت میں ہے۔ وہ اس کی رفیق اور دم ساز تھی۔ جو ہر وقت اس کے ساتھ رہتی تھی مگر جب اس کے رفیق کے شب و روز میں تبدیلی آئی تو وہ رفتہ رفتہ اس کو بھولنے لگا۔ تو وہ بھی اس سے بیگانگی اختیار گئی۔ مگر وہ کہانی کو مکمل طور پر بھول نہیں پایا۔

'' شروع شروع میں اسے کہانی کی اس بے رُخی سے صدمہ ہوا، لیکن بچوں کی کلکاریوں، دفتر کے ہنگاموں اور زندگی کی پرتعیش دبازتوں نے اسے اپنے اندر سمیٹ لیا۔ مگر کبھی کبھی جب وہ تنہا ہوتا جو کہانی سے اپنی لمبی امانت کا خیال آتا۔'' (۱۲۲)

پھر اس کو احساس ہوتا ہے کہ کہانی نہیں بلکہ وہ خود اپنے آپ سے رُوٹھ گیا ہے۔ فنکار کے لیے اس کا فن ہی اس کی سب سے بڑی میراث ہوتا ہے اور جب وہ اس سے دُور ہو جائے تو وہ خالی رہ جاتا ہے۔

یہاں اس کی کہانی سے بیگانگی کے عناصر میں اس کی معاشی آسودگیاں سب سے اہم تھیں۔

'' اس وقت وہ ورکشاپ میں کام کرتا تھا۔ دِن بھر ہتھوڑوں کی آوازوں میں کرچ کرچ ہو کر جب شام کو گھر لوٹتا تو کہانی دبے پاؤں اس کے پیچھے آتی اور کسی سنسان سڑک پر اس کا ہاتھ تھام کر یوں اس کے ساتھ ساتھ چلتی جیسے کوئی محبوبہ۔'' (۱۲۳)

مگر معاشی تنگدستی نے اس سے کو بے بس کر دیا تھا۔ اس کے اُوپر ذمہ داریوں کا اُنبار تھا۔

''یہ وہ دِن تھے جب اس کی خواہشیں قدم قدم پر دم توڑتی تھیں۔ چیزیں اور لوگ آنکھیں مارتے اس کے پاس سے گزر جاتے تھے لیکن وہ نہ کسی چیز کو لے سکتا تھا نہ چھو سکتا تھا بس دیکھتے رہنا ہی اس کا مقدر تھا۔'' (۱۲۴)

شام کی دہلیز پر آخری مکالمہ

رشید امجد اپنے افسانوں میں مرکزی کرداروں کو کوئی نام نہیں دیتے ''میں''، ''وہ'' اور ''آپ''، ''اس'' ہی ان کے مرکزی کردار ہوتے ہیں۔ وہ اسم علم کی بجائے اسم ضمائر استعمال کرتے ہیں ''وہ''، ''اس'' وغیرہ اِسم ضمائر ہیں۔ اس افسانے کے تین حصے ہیں۔ یہاں ''اس'' اور ''وہ'' دو مرکزی کردار ہیں۔

ایک شام وہ اس کے پاس آیا اور کہا تھا وہ زندہ نہیں ہے۔ ''اس'' نے بتایا کہ اسے اس کی اس بات پر یقین ہے کہ وہ زندہ نہیں مگر جب اس نے اپنی موت کا اصرار کیا تو باقی لوگوں کا ردِّ عمل بہت مختلف تھا۔ وہ اس کو ذہنی مریض سمجھنے لگ گئے۔ حتیٰ کہ اُس کے بھائی اور بیوی بھی اِس کی کیفیت کو پاگل پن سمجھتے ہیں۔ وہ سب سے لاتعلق ہو گیا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ اب اس کا زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ وہ کے دفتر کے ساتھی اس کی خاموشی سے پریشان ہیں۔ ''اس'' اپنے دوست ''وہ'' کی لاتعلقی کو ختم کرنے کے لیے اس سے مکالمہ کرتا ہے۔ ''وہ'' بتاتا ہے کہ وہ اپنے سب سے چھوٹے بیٹے کی کلکاریوں سے محظوظ ہوتا ہے اور خود کو اکٹھا کرنے لگتا ہے۔ مگر پھر بکھر جاتا ہے۔ اسے نہیں معلوم اکٹھا ہو کر بکھرنے میں اذیت ہے یا لذت صرف ایک لمحہ زندگی میں فیصلے کا ہوتا ہے۔ دوسرے حصے میں ''مَیں'' تشکیک کا شکار ہے کہ وہ موجود ہے یا نہیں۔ اس کو اپنے ہونے پہ شبہ ہے۔ اس کے لیے ہر شے اجنبی ہے۔ اسے معلوم نہیں کہ یہ اجنبت کی دیواریں کب ان کے بیچ اپنا رستہ بنا گئیں۔ وہ سب پر شک کرتا ہے۔ اپنی بیوی کی وفا پر یقین نہیں کرتا ہاں مگر اس کے بچے کی آواز اس کو اس اجنبیت سے لمحہ بھر کو نکالتی ہے مگر وہ خود کو پھر اسی میں ضم کر لیتا ہے۔ یہ زندگی ایک پھول ہے جو تیرتا رہے تو زندگی اور ڈوب جائے تو موت۔ ہر ڈوبنے اور تیرنے کا درمیانی وقفہ ایک خواب ہے۔ تیسرے حصے میں ''وہ'' کی کیفیت پہلے سے دو چند ہے۔ اس کی بیوی کو لگتا ہے کہ اس پر آسیب کا سایہ ہو گیا ہے۔ وہ اس دِن جلدی گھر چلا گیا۔ اس گھر آیا تو اس کی بیوی نے بتایا کہ وہ (انو بھائی) نے خودکشی کر لی ہے۔ میں جب ہسپتال پہنچا تو ''وہ'' زندگی اور موت کی کشمکش میں تھا۔ میں نے اُس کی آنکھوں میں خود کو پا لینے کی چمک دیکھی تھی مگر وہ سمجھ نہ پایا کہ اس نے نہ تو اس کو موت پر پرسا دیا اور نہ اب زندگی بچ جانے پر ہی مبارک باد دے سکا اور چپ چاپ وہاں سے نکل آیا۔

رشید امجد کا یہ افسانہ بیگانگیت کے تاثر سے بھرپور افسانہ ہے۔ فرد کو اپنے ہونے کا دُکھ ہے اور کو ہو

کر نہ ہونے کا بھی دُکھ ہے۔ اس کی شناخت نہیں ہے۔ رشید امجد کے ہاں شناخت کا مسئلہ تین سطحوں پر ملتا۔ خود ایک انٹرویو میں رشید کہتے ہیں کہ

''شناخت کا مسئلہ میرے یہاں تین سطحوں پر آیا ہے۔ ابتدا میں سیاسی، سماجی مسائل اور طبقاتی معاشرے میں فرد کی پہچان، دوم اپنی ذات کے حوالے سے باطنی خواصی کرتے ہوئے فرد کی پہچان اور سوم کائنات کے وسیع تر تناظر میں فرد کی اہمیت اور شناخت۔ یہ سارے مسائل کسی حد تک تصوف کی فکری روایت سے منسلک ہیں۔ اس لیے اس میں بیان کرنے کی سطحیں بھی مختلف ہیں۔'' (۱۲۵)

وجودی فلسفے کا یہ بہت اہم نقطہ ہے کہ انسان کو اس لغو دُنیا میں بغیر اس کی مرضی سے پھینک دیا گیا۔ یہی وجہ کہ وہ یہاں مغائرت کا شکار ہے اور اس لغو دُنیا کے لوازمات سے خود کو ہم آہنگ نہیں کر پایا۔ یہ احساس کو اس دُنیا سے برگشتہ کر دیتی ہے۔ ''بے راستوں کا ذائقہ'' میں بھی مرکزی کردار اس بات کا اعلان کرتا ہے کہ وہ مر گیا ہے۔ یہاں بھی مرکزی کردار اپنی موت کا اعلان کرتا ہے مگر اس کو پاگل کہا جاتا یا یہ سمجھا جاتا ہے کہ اس پر کسی آسیب کا سایا ہے۔ اس کی وجہ کہ اس روزمرہ کی ایک ہی روٹین ہے جو اس کو اُکتا دیتی ہے۔ گھر والوں سے اس کا تعلق واجبی سا ہے۔ ان کو بھی محض اس کی تنخواہ سے غرض ہے۔ ہاں ایک طاقت ہے جو اس کو زندگی کی طرف لاتی ہے، مگر وہ اس سے اپنا دامن چھڑا لیتا ہے۔

''یہ جو سب سے چھوٹا لڑکا ہے نا۔۔۔ سومی، جب وہ اپنی ننھی ننھی اُنگلیوں سے میرے گال تھپتھپاتا ہے تو لگتا ہے میں پھر اکٹھا ہونے لگا ہوں۔ تو اکٹھے ہو کیوں نہیں جاتے۔۔۔ مجھے معلوم نہیں۔'' (۱۲۶)

پھر کہتا ہے:

''ابو جی۔۔۔ آپ کب آئیں گے۔'' یہ آواز جذبوں سے بھری آواز، بس یہ ایک لمحہ ہے جب ساری بکھری ہوئی چیزیں ایک جگہ اکٹھی ہونے لگتی ہیں۔۔۔ ایک مرکزی نقطہ ہیں جلدی سے باہر نکل آتا ہوں۔۔۔ ابو جی۔۔۔ آپ کب نہیں نہیں میں اس آواز کو نہیں سننا چاہتا، میں کسی کو نہیں جانتا، کسی کو نہیں پہچانتا۔'' (۱۲۷)

بچے کا وجود محبت، خلوص اور ریاکاری سے پاک ہستی کی علامت ہے، مگر وہ زمانے کے اِتنے تھپیڑے سہہ چکا ہے کہ یہ کمزور سی آواز اس کے لیے کوئی بڑی وجہ نہیں بنتی، میں با آسانی اس سے دامن چھڑا لیتا ہے۔ وہ خود اذیتی کا شکار ہے۔ اسے ہر رِشتہ فریب لگتا ہے:

''میرے رِشتے، میرے جذبے، میری شرکتیں سب اجنبی ہیں۔ شاید کبھی میری ان سے آشنائی رہی ہو۔ لیکن اب میرے لیے ان کے کوئی معنی نہیں ہیں۔'' (۱۲۸)

عام آدمی کی زندگی، میں کوئی بڑا موڑ نہیں آتا۔ اس کی زندگی ہمیشہ ایک دائرے میں سفر کرتی ہے۔ جہاں سے سفر شروع ہوتا ہے، وہیں اختتام ہو جاتا۔ ''تمنا کا دوسرا قدم'' میں مرکزی کردار کا مکالمہ

یوں ہے:

''ہم میں سے ہر ایک، ایک دائرے میں بند ہے اور دائرے کی حدوں تک ہی آگے پیچھے جا سکتا ہے شاید یہی مقدر ہے۔''(۱۲۹)

آئینہ تمثال دار

اس کو اپنے ماضی کی یاد آ رہی ہے۔ اپنے کتاب زیست کے صفحے پلٹتا ہے کوئی چہرے کئی مناظر اس کی نظر میں اُترے کئی ناموں پر دِل پسیجتا۔ اس کو وہ وقت یاد آیا جب وہ کیفے ٹیریا میں دوستوں کے ساتھ بیٹھا کرتا تھا۔ تب اس کے پاس آئینہ تمثال دار تھا۔ جس کو وقت نے ٹکڑے ٹکڑے کر دیا۔ وہ مڈل کلاس فیملی سے تعلق رکھتا تھا۔ اس کی کلاس فیلو اس سے محبت کرتی تھی۔ وہ اس کی خاطر سب کچھ کرنے کو تیار تھی، مگر اس نے اس کی رفاقت سے اِنکار کر دیا۔ وہ احساسِ کمتری کا شکار تھا۔ پڑھائی کے دِن بے فکری کے دِن تھے مگر وقت نے ان سب آزاد پرندوں کو زمانے کے بے رحم ہاتھوں میں پکڑا دیا، جہاں وہ اپنا آپ کھو بیٹھے۔ ایک درویش کا قصہ جو محبوب کے حضور پیش ہونے سے گھبرا رہا تھا کہ ظاہر و باطن کا فرق ختم ہو جائے گا۔ اس لیے وہ اس لڑکی سے نہیں ملتا کہ اس کی محرومیاں اس پر ظاہر نہ ہو جائیں۔ عام آدمی کی بس اِتنی سی زندگی ہے کہ پڑھ لکھ کر کوئی نوکری کرے اور گھر بسا لے یہی عام آدمی کے خواب ہیں۔ کالج کے آخری دِن اس نے اسے سنانے کی کوشش کی لیکن بے سود اور وہ چلی گئی۔ اس کی بھی شادی ہو گئی۔ بچے جوان نہیں دن کی شادی ہو رہی ہیں۔ وہ تنہا رہ گیا ہے اور سوچتا ہے کہ وہ آئینہ تمثال دار کس نے توڑا تھا۔

اس افسانہ میں بنیادی موضوع افسانہ نگار کا تصورِ زندگی اور عشق کی نا آسودگی ہے۔ رشید امجد کے ہاں دیگر موضوعات کی طرح ان کے تصورِ زندگی میں بھی ارتقائی صورت پائی جاتی ہے۔ اس کے متعلق وہ اپنے افسانے ''لمحہ جو صدیاں ہوا'' میں لکھتے ہیں:

''زندگی ہے ہی عجیب شے، اِتنی مضبوط کہ ستاروں پر کمند ڈالنے کا حوصلہ، اور اِتنی کمزور کہ ایک سانس کے بعد دوسرا سانس غائب ہو جائے تو سب کچھ ختم۔۔۔ یہ ساری تگ و دو تو خود کو جاننے پانے کی ہے۔۔۔ سارا کھیل ظاہر اور باطن کا ہے۔۔۔ ایک پُراسرار آنکھ مچولی۔''(۱۳۰)

گویا زندگی پانے اور جاننے کا نام ہے۔ ایک مسلسل کشمکش ہے۔ رشید امجد کے ہاں عشق کی نا آسودگی پائی جاتی ہے مگر ان کا عشق ایسا نہیں جو شوریدہ سر ہو نہ وہ وصال کی لذت چاہتے ہیں بلکہ وہ ہجر کو زیادہ پسند کرتے ہیں تا کہ دِل میں اضطراب رہے اور محبت کی آنچ تا عمر دِل میں سلگتی رہے۔ عام آدمی تو ٹھیک سے عشق بھی نہیں کر سکتا۔ زندگی میں کچھ میں رفاقتیں ایسی ہوتی ہیں، جس کی ساری عمر ضرورت رہتی ہے جو ساتھ نہ رہ کر بھی ساری عمر ساتھ رہتی ہیں اور کچھ ایسی رفاقتیں بھی ہوتی ہیں جو تا عمر آپ کے ساتھ

رہتی ہیں بلکہ اِن کے ساتھ دِل نہیں ملتے۔ یہ ایک کیفیت ہے سوچ کی کہ وقت کے گزرنے بعد احساس ہوتا ہے کہ جو کہا تھا وہ بے معنی تھا:

''لیکن اب اِتنے برسوں بعد سمجھ آیا کہ یہ ساری باتیں بے معنی تھیں۔ اصل سبب میرا مڈل کلاس اخلاق اور اس کا دیا ہوا، احساس کمتری تھا میں تو اندر سے ٹکڑے ٹکڑے ہوا پڑا تھا۔ باہر کی چیزوں کو کیسے جوڑ پاتا۔۔۔ یہ ٹکڑے ابھی تک نہیں جڑے اس دِن بھی جب ہم آخری پرچہ دے کر کیفے ٹیریا کی کونے والی میز پر خاموش بیٹھے ایک دوسرے کو دیکھے جا رہے تھے، اس دِن بھی میری یہی حالت تھی، وہ خاموشی سے اُٹھ کر چلی گئی تھی، یہ ہماری آخری ملاقات تھی۔ گھر کی طرف آتے ہوئے مجھے محسوس ہوا تھا کہ میں زندگی کا راستہ بھول گیا ہوں۔ اب معلوم نہیں اس بھول میں قصور میرا تھا یا وقت نے ماہر لائن مین کی طرح عین وقت پر کانٹا بدل دیا۔۔۔ بس میں راستہ بھول کر جنگل میں جا پہنچا۔

جنگل میں اپنی شناخت نہیں رہتی۔۔۔ زندگی ایسے ہی گزر گئی معمول کا پہیا۔۔۔ شادی، بچے، ان کی تعلیم اور اب زندگی کی شام ہو چکی ہے۔'' (۱۳۱)

آخر عمر میں آ کر صرف یاد ماضی رہ گئی ہے۔ باقی سب چیزوں سے وہ بیگانہ ہو گیا ہے۔ وہ خود کو تنہا محسوس کرتا ہے۔ عام آدمی کے عام سے خواب جن کی تکمیل میں اس کی ساری عمر نکل جاتی ہے اور اخیر عمر میں اسے بیگانگی کے دورے پڑنے لگتے ہیں۔ اس کے دِل کا آئینہ، اس کا آئینۂ تمثال دار زمانے کے حوادث نے یا شاید خود اس نے توڑ ڈالا تھا۔ آخر تک یہ قلق اس کے ساتھ رہا۔

سناٹا بولتا ہے

ایک ایسے شخص کی رُوداد جو اپنے شب و روز کی یکسانیت سے بیزار ہے۔ وہ ہر روز صبح اُٹھ کر اپنے کمرے کی تمام چیزوں کی ترتیب بدل دیتا مگر جب وہ شام کو گھر واپس پلٹتا تو تمام چیزیں اسی پرانی ترتیب میں آ جاتیں اس کی بیوی روز ان کی پرانی ترتیب قائم کر دیتی۔ آخر اس نے تنگ آ کر چیزوں کو ہاتھ لگانا چھوڑ دیا۔ اس نے کسی بھی معاملے میں دخل دینا ختم کر دیا۔ نہ تو وہ گھر کے کسی معاملے میں دخل دیتا نہ دفتر کے۔ اس نے ہر چیز سے لاتعلقی اختیار کر لی۔ اس کے ذہن میں یہ سوچ تھی کہ وہ مرا ہوا ہے اور گھر ایک قبر ہے جہاں سے صبح سویرے اُٹھ کر وہ نکل جاتا ہے اور دِن بھر کی مشقت کے بعد واپس اسی قبر میں آ کر لیٹ جاتا ہے۔ ایک دِن اس نے اس احساس سے چھٹکارا پانے کے لیے اپنی ہندسوں میں مقید چاردیواری سے باہر نکل آیا اور ایک ریستوران میں جا نکلا۔ وہ جگہ لوگوں سے کھچا کھچ بھری ہوئی ہے مگر کوئی بھی اس کی طرف نہیں دیکھتا۔ سب لوگ پتھر کے تھے۔ ایک ہیجڑا ناچتے ہوئے اندر آیا تو لوگوں میں زندگی پیدا ہوئی اور وہ تالیاں پیٹنے لگے مگر وہ جب چلا گیا تو وہ پھر سے پتھر کے ہو گئے۔ انھوں نے پیچھے مڑ دیکھا

وہ وہاں سے نکل آیا اس سے قبل کہ وہ بھی پتھر کا ہو جائے۔ وہ واپس اپنی چار دیواری میں آ گیا۔ اس رات کو یہ احساس ہوا کہ وہ پتھر لوگوں میں ایک زندہ شخص ہے جس کو اپنی بے معنویت کا احساس ہے۔ یہ بات اِس کو خوشی بھی دیتی مگر پھر وہ پھوٹ پھوٹ کر روتا ہے۔ کسی کو معلوم نہیں کہ وہ اس میں کیوں رویا۔

افسانے کا مرکزی کردار بیگانگی کا شکار ہے۔ اس کو اپنے لایعنی ہونے کا احساس ہے جس نے اس کو اندھیرے اور مایوسی سے دوچار کر دیا ہے۔ اس کا تعلق اس کے گھر والوں، اس کے دوستوں کسی سے بھی نہیں رہا۔ یہ فلسفہ لایعنیت ہے، جب وہ سب سے بے تعلق ہوتا ہے تو یقیناً تنہائی کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہ سب انسان پر ایک جبر ہے۔ فلسفہ جبر سے وجودیت کے فلسفہ نے جنم لیا۔ سارتر اور کامیو جو فلسفہ وجودیت کے بڑے نام ہیں کے ناولوں اور ڈراموں میں لایعنیت کا عنصر نمایاں ہے۔ مگر ان کے ہاں لایعنیت میں بھی معنویت پیدا کرنے کا عمل ہے۔ اس ضمن میں کامیو کا ناول Outsider اور Plage بہت اہم ہیں۔

رشید امجد کے ہاں عموماً لایعنیت زیادہ تر لایعنیت ہی رہتی ہے۔ ڈاکٹر فردوس انور قاضی لکھتی ہیں کہ

''رشید امجد کے افسانوں میں کامیو کے ناولوں کی طرح لایعنیت سے معنویت نہیں اُبھرتی لایعنیت صرف لایعنیت ہی رہتی ہے۔'' (۱۳۲)

مگر اس افسانے کے مرکزی کردار کو اپنے ہونے کا احساس ہوتا ہے یعنی لایعنیت میں کچھ معنویت پیدا ہو رہی۔ بالکل Outsider کی طرح جب اس ناول میں قاتل کو پھانسی ہوتی ہے تو پھانسی کے انتظار میں وہ جو چند دِن گزارتا ہے تو اس کو اپنے وجود کا احساس ہوتا ہے، جو اس کے لیے مسرت کا باعث بنتا ہے۔ اسی طرح یہاں جب وہ دیکھتا کہ ہر فرد پتھر کا ہے صرف وہی ہے جو زندہ ہے۔ تو اس کو مسرت ہوتی ہے۔ اس کی عجیب کیفیت ہے۔

''رات کو بیوی کے پاس لیٹے ہوئے سوچ اس کے ذہن سے اُبل کر باہر آ گرتی ہے۔ ریستوران میں بیٹھے، سڑکوں پر پھرتے لوگ، ایک ایک کر کے اس کی آنکھوں کے روشن دان سے اندر آنے لگتے ہیں۔ اس کے جسم کے ملبے میں مدت سے دفن کھرچے ہوئے نام والا شخص پہلو بدلتا ہے۔ لفظوں کے سوکھے چشمے اُبلنے لگتے ہیں۔ پورے شہر میں ایک وہی تو ہے جسے اپنی بے معنویت کا احساس ہے۔۔۔ وہ اُچھل کر اُٹھ بیٹھتا ہے۔ اس سارے شہر میں وہی تو ایک تنہا زندہ آدمی ہے۔ وہ زوردار قہقہہ لگاتا ہے۔'' (۱۳۳)

مگر بسا اوقات آگہی بھی ایک عذاب بن جاتی ہے۔ بقول شاعر:

آگہی عذاب ہے یا رب
چھین لے مجھ سے حافظہ میرا (۱۳۴)

یہاں بھی آ گہی عذاب اس پر عذاب بن کر وارد ہوئی کہ وہ صرف تنہا زندہ آدمی ہے جہاں یہ بات اس کو مسرت دیتی ہے، وہاں اس کو تنہائی کا خوف لاحق ہو جاتا ہے اور وہ پھوٹ پھوٹ کر رو پڑتا ہے۔

رشید امجد کے افسانوں میں فرد اپنی موت کا اعلان بار بار کرتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ باطنی طور پر مر چکا ہے۔ اس کی اُمنگیں، تمنائیں، آرزوئیں مر گئی ہیں۔ وہ صرف ظاہری طور پر زندہ ہے اور وہ ہر شے سے بیگانہ ہے کوئی چیز اس کے لیے معنویت نہیں رکھتی۔

''کئی دِنوں سے یہ سوچ اس کے ذہن کی نالیوں میں رینگ رہی ہے کہ وہ مر چکا ہے۔ ان چلتے پھرتے سانس لیتے لوگوں میں لاش کی طرح ہے جو صبح سات بج کر پندرہ منٹ پر اپنی قبر سے نکلتا ہے اور خود کو گھڑی کی سوئیوں کے حوالے کر دیتا ہے۔ ٹک ٹک کی آوازوں کے ساتھ جب ڈائل کا چکر مکمل ہو جاتا ہے تو وہ واپس اسی قبر میں آ گرتا ہے۔'' (۱۳۵)

اس رویے کی اہم وجہ یکسانیت ہے جب چیزوں میں یکسانیت بڑھنے لگ جائے تو اس سے اُنسیت کبھی کبھی ختم ہونے لگتی ہے۔ انسان تبدیلی کا خواہاں ہوتا ہے۔ کیونکہ رنگارنگی میں ہی زندگی ہے۔

بند کنوئیں میں سرسراہٹ

اس افسانہ میں بھی مرکزی کردار اپنی یکسانیت سے بیزار ہے۔ اس کے پاس سب کچھ ہے۔ نوکری، بیوی بچے سب کچھ ہے مگر پھر بھی اس کے دِل کو اطمینان نہیں۔ اس کو یہ احساس ہوتا ہے کہ اس کے اندر سے کوئی پرندہ پھڑ پھڑا کر باہر نکل گیا ہے۔ اب جب تک وہ اس کے اندر واپس نہیں آ جاتا اس کو چین نہیں ملتا۔ اس کی بیوی اُس پر ناراض ہوتی ہے کہ وہ ناشکرا ہے۔ مگر اس کے لیے ساری مصیبت اس پرندے کی ہے جو اس کے جسم کے قفس سے نکل گیا ہے۔ اس کو انتظار ہے کہ وہ واپس اس کے جسم کے پنجرے میں لوٹ آئے گا۔ اس کو اس کی بیوی اور بچوں کی فرمائشیں یاد آتی ہیں۔ دفتر کے کام یاد آتے ہیں وہ ان زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے اور آخر تھک کر وہ خود کو ان کے حوالے کر دیتا ہے۔

اس افسانے میں فرد کی بے بسی کا ذِکر ہے۔ یہ رِشتے ناتے اس کے پاؤں میں زنجیروں کی طرح ہیں جو اس کو اس کی مرضی کے مطابق بھی نہیں جینے دیتے۔ فرد ساری عمر دوسروں کی خاطر ہی جیتا ہے اور جب عملی زندگی میں قدم رکھتا ہے تو یہ سلاسل اور بھی مضبوط ہو جاتے ہیں۔ یہاں پرندہ آزادی کا اِستعارہ ہے۔ جو آزاد فضاؤں میں جا کر رہنا چاہتا ہے مگر اس کو کوئی راہِ فرار نہیں ملتی۔ وہ بے بس ہے یہی صورتِ حال اس کے لیے ہر طرف لایعنیت کو پھیلا دیتی ہے۔

''یہ واردات اچانک ہو جاتی ہے اسے اس وقت پتہ چلتا ہے جب ہو چکتی ہے۔۔۔ فائلوں کے

حرف اسے بے معنی لگتے ہیں۔ چہروں پر چڑھے ہوئے ماسک اُتر جاتے ہیں اور ہر چیز اپنی جگہ سے کھسکی ہوئی دِکھائی دیتی ہے۔ گھر میں ہوتا ہے تو بیوی کی باتوں میں ایک عجب تصنع محسوس ہوتا ہے۔ بچوں کی آرزوؤں میں بے سراپن آ جاتا ہے۔ سارا کچھ گھروندے کی طرح بھر بھراتا محسوس ہوتا ہے۔"(۱۳۶)

اس کے اندر ایک آزاد زندگی گزارنے کی تڑپ ہے مگر اس کو کوئی راہ سجھائی نہیں دیتی۔ اس کو احساس ہوتا ہے کہ شاید وہ ایک قبر ہے یا وہ پرندہ ہے مگر یہ پرندہ کہاں جائے۔ وہ اپنے رِشتوں کو قینچیاں کہتا ہے جو پرندے کے پر کاٹ کر اُس کو بے بال و پر کر کے معذور کر دیتے ہیں۔ یہ بے بسی کی اِنتہا ہے۔ ایک عام انسان پیدا ہوتے ساتھ ہی کئی مسائل کا سامنا کرتا ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ ان میں اضافہ ہی ہوتا ہے۔ وہ چاہ کر بھی ان سے چھٹکارا حاصل نہیں کر پاتا۔ مگر اس کو ایک آس رہتی ہے۔

"ڈیڈی۔۔۔اس کا بیٹا پکارتا ہے

اجی سنیے۔۔۔بیوی کچھ کہہ رہی ہے

ابو۔۔۔بیٹی ہاتھ ملاتی ہے۔۔۔

پرندہ کہاں جائے اتنی ساری قینچیاں اس کے پر کاٹ رہی ہیں

وہ ایک لمبی آہ بھرتا ہے اور سوچتا ہے کبھی تو یہ ساری قینچیاں ٹوٹیں گی نئے پر نکلیں گے اور پرندہ فضا میں اُونچا اُونچا اُڑتا چلا جائے گا۔"(۱۳۷)

اس کو اُمید ہے کہ وہ ایک دِن اس قفس سے آزاد ہوگا۔ یہ ایک خوش آئند بات ہے۔

بنجر لہو منظر

رات شہر پر اپنے پر پھیلا چکی ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار اپنے گھر میں کمرے میں چادر کے نیچے چھپا ہوا لیٹا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ اب انسانوں پر دوسرے لوگ حکومت کرتے ہیں۔ اتنے میں وہ اس کی چادر کا کونہ ہٹا کر اسے کہتا ہے کہ چھپ کر سوچنا بھی منع ہے۔ اس کے ہاتھ میں چابک ہے۔ وہ کتاب میں پڑھتا کہ سب انسان آزاد ہیں۔ غلامی کا دور ختم ہو گیا ہے مگر وہ تو چابک والے کے زیرِ اثر ہے۔ وہ غلام ابنِ غلام ابنِ غلام ہے۔ اس کے بچے بھی غلام ہیں کیونکہ وہ اس کے گھر پیدا ہوئے۔ اس کے پاس ٹی۔وی۔ریڈیو ہے جہاں ایک بٹن سے چاہے تو تمام تصویریں گم کر دو اور چاہے نئی تصاویر چلا لو۔ اس جدید ٹیکنالوجی نے انسان کو پھر سے فتح کر کے اپنا غلام بنا لیا ہے۔ اس کی بیٹی سبق یاد کرتی ہے کہ انسان بہت عظیم ہے۔ وہ اس بات متعلق سوچتا ہے۔ شہر میں ہر طرف کتے پھرتے ہیں جو تازہ خون کی مہک تلاش کرتے پھر رہے ہیں۔ وہ خواب دیکھتا ہے کہ وہ کسی خوبصورت مقام پر ہے اس کی بیوی اور بیٹی اس کے ساتھ ہیں۔ مگر اچانک سوروں کا ایک گروہ آتا ہے اور اس کی بیٹی پر حملہ آور ہوتا ہے۔ ہر طرف خون ہی

خون پھیل جاتا ہے اور نئے تازہ خون کی مہک کی تلاش میں ہیں۔اس کی آنکھ کھل گئی۔شہر جو شاید تھا یا نہیں تھا۔اندھیرے میں بتاشے کی طرح گھل رہا ہے اور سور گلی میں شور مچاتے پھر رہے ہیں۔

رشید امجد کے ہاں اکثر کہانی پن نہیں ملتا۔ایک منتشر کہانی ہوتی ہے۔بعض اوقات تو ان کے ڈانڈے بھی آپس میں ملتے دکھائی نہیں دیتے۔اس افسانہ میں بھی کوئی کہانی نہیں،یوں لگتا ہے کہ افسانہ نگار ایک خواب کی سی کیفیت میں پورا افسانہ لکھ ڈالا۔اس کے علاوہ افسانہ نگار کے ہاں شعور کی رو کی تکنیک کا بھی خاصا استعمال ہوتا ہے۔یوں بات کہیں سے کہیں نکل جاتی ہے۔بادی النظر یہ افسانہ سیاسی صورتِ حال پر لکھا افسانہ معلوم ہوتا ہے۔مارشل لائی دور میں لوگوں کو جن سختیوں اور مصائب کا سامنا کرنا پڑا اس کے نتیجے میں ایک خوف جو لوگوں کے ذہنوں میں سما گیا،اس کا ذکر ہے۔رشید امجد کے ہاں بیگانگی،سیاسی جبر اور معاشی ناآسودگی سے پیدا ہوتی ہے۔

''دھند منظر میں رقص''میں تو ڈنڈا بردار تھا اب یہاں اس کے ہاتھ میں چابک ہے۔حالات اس قدر غیر یقینی صورتِ حال اختیار کر گئے ہیں کہ سوچنے پر بھی پابندی تھی ہر چھوٹے سے چھوٹے کام پر بھی پابندی تھی یہ سیاسی جبر کی ایک علامت ہے۔

''وہ چادر کا کونا ہٹا کر سر اندر کرتا ہے۔۔۔تمہیں معلوم نہیں کہ چادر کے نیچے بھی سوچنا منع ہے۔چابک کی سرسراہٹیں سارے کمرے میں گونجنے لگتی ہیں۔۔۔''(۱۳۸)

''وہ چادر ہٹا کر سر اندر کرتا ہے۔۔۔''اپنے گھر میں اپنی چادر کے نیچے بھی تم اپنی بیوی کے سارے جسم کو نہیں دیکھ سکتے۔۔۔''(۱۳۹)

یہی جبر بیگانگی کو جنم دیتا ہے۔وجودی فلاسفر سائنس کی برتری کو تسلیم نہیں کرتے۔ان کے نزدیک سائنس کی ایجاد لوگوں کی خدمت میں ناکام رہی ہے۔اس نے اس کو تکالیف زیادہ دی ہیں۔ٹی۔وی، ریڈیو بھی سائنس کی ایجاد ہے۔ایک بٹن کا کمال ہے۔اس نے لوگوں کو اپنا غلام بنالیا ہے۔

''صرف ایک بٹن آف کرنے کا وقفہ، ایک پورے کا پورا دور ختم ہو گیا۔ بس اِتنی سی بات۔''(۱۴۰)

یہی بیگانگی جب بڑھتی ہے تو فرد کی شناخت گم ہونے لگتی ہے۔وہ نام اپنی پہچان بھول جاتا ہے۔اس کو اپنا چہرہ بھی یاد نہیں آتا۔کبھی صرف آنکھیں ہوتی ہیں تو کبھی صرف لب۔وہ اپنی پہچان کے لیے دربدر پھرتا ہے۔دُنیا ایک گلوبل ولیج بن چکی ہے۔انسانوں کا ایک بے کراں سمندر ہے اب اتنے ہجوم میں انفرادی طور پر اپنی پہچان کو قائم رکھنا ناممکن سی بات لگتی ہے۔مگر رشید امجد کے افسانے کا فرد اپنی شناخت کو پالینے کی مسلسل تگ ودو ہے،جیسے سوالیہ ہاتھ کے دروازوں میں،اُس کا مرکزی کردار پہچان اور شناخت کے کھو جانے کے المیے سے گزرتا ہے۔مگر اس کو اُمید ہے کہ شاید اب کی بار وہ اپنے مکمل وجود اور چہرے کے ساتھ پیدا ہو کر اس دُنیا میں اپنی الگ شناخت بنا سکے گا۔

دُھند

دُھند نے آہستہ آہستہ شہر اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ تمام گلیاں بازار، دُھند میں ڈوبے جا رہے ہیں۔ وہ اپنے دفتر میں بیٹھا کام کر رہا ہے۔ اس کو ایک فائل مکمل کرنی ہے جس کی اس کو پیشگی ادائیگی ہو چکی ہے۔ وہ دفتر کی کھڑکی کے شیشے سے نیچے جھانکتا ہے تو اسے کچھ دِکھائی نہیں دیتا۔ بس ہر طرف گہری دُھند ہے جس نے تمام مناظر کو اپنی سفید چادر میں لپیٹا ہوا ہے۔ اس نے واپس آ کر اپنا کام شروع کیا مگر لفظ اس کے قلم کی نوک پر آ کر رُک گئے۔ وہ کئی دِنوں سے اپنے اردگرد در و دیوار میں اجنبیت محسوس کر رہا تھا وہ خود نہیں جانتا تھا کہ ایسا کیوں ہے۔ ہر طرف گھٹن کا احساس ہوتا تھا۔ کبھی کبھی اس کا قفس کا تالا توڑ کر آزاد فضاؤں میں اُڈاری مار جائے۔ بلکہ قفس کے باہر بھی تو قفس ہے۔ آخر وہ کہاں جائے۔ بس ہر طرف دُھند لگا سا تھا۔ دُھند مزید بڑھ گئی اس نے فائل بند کی اور گھر جانے کے لیے نکل آیا۔ اس کو ابھی مارکیٹ سے بیوی بچوں کے لیے خریداری بھی کرنا تھی۔ بس سٹاپ پر دُھند نے سب کی پہچان ختم کر دی تھی۔ لوگ سایوں کی طرح محسوس ہو رہے تھے۔ وہ بے حس ہو رہا تھا۔ اس کو نہیں معلوم کب اس کا سٹاپ آیا۔ وہ مارکیٹ پہنچا، مارکیٹ بھی دُھند میں لپٹی بچوں کا کھلونا لگ رہی تھی۔ روشنیاں بھی ماند تھیں۔ اس نے خریداری کی اور دو بڑے پیکٹ اُٹھائے باہر نکلا۔ دُھند میں اب چہچاہٹ آ گئی تھی۔ اس کو اپنی گلی کا کوئی پتہ نہیں لگ رہا تھا۔ بس ایک اندازہ تھا۔ دُھند نے سب نام اور گلیاں ایک جیسی کر دیں تھیں۔ آخر وہ گھر پہنچا بیوی نے دروازہ کھولا اس نے پیکٹ بیوی کو پکڑائے اور گھر میں گھس گیا۔ گرم گھر نے اسے سکون دیا۔ اس کو رات پڑھنے کی عادت تھی مگر اس رات اس کو دُھند سے ڈر محسوس ہوا اور وہ گرم بستر میں لیٹ گیا۔ گرم جسم کی رفاقت نے اسے چین دیا۔ مگر یکایک اس کو احساس ہوا کہ یہ تو اس کا گھر ہی نہیں۔ یہ بستر، یہ عورت۔۔۔ دُھند کھڑکی سے اندر داخل ہو کر سب کچھ بے شناخت کر رہی تھی۔ کچھ صاف نہیں تھا۔ اس نے اُٹھنا چاہا، مگر دُھند نے اس کو دبا دیا اور آخر اس نے سمجھوتہ کر لیا۔

یہ افسانہ ایک گہری فکری سوچ کا حامل افسانہ ہے۔ اس کا موضوع خارجی جبر ہے جو دُھند کی صورت ہر سمت چھا گیا ہے۔ اس نے چہرے، نام، گلیاں سب کی پہچان چھین لی ہے۔ فرد جو سفر دُھند میں شروع کرتا تو دُھند اُس کے تمام سفر میں اس کے ساتھ رہتی ہے اور ان کے اذہان کو مفلوج کر دیتی ہے۔ ''دُھند'' اس بات کو واضح کرتا ہے کہ فرد آج بھی دُھند میں ڈوبا ہوا ہے۔ اس کے لیے کوئی رستہ واضح نہیں ہے۔ اب وہ فرد جس کے ہر سمت کہر چھائی ہوئی ہے وہ چیزوں سے شناسائی کیونکر حاصل کر سکتا ہے۔ اس کو ہر طرف غیریت کا احساس ہوتا ہے۔

''فضا میں کوئی ایسی بات تھی جسے وہ محسوس تو کر سکتا تھا لیکن خود اسے بھی معلوم نہ ہوتا کہ

یہ کیا ہے ایک اجنبیت سی تھی جو کسی نامعلوم اَن دیکھے خوف میں بدل رہی تھی۔ دفتر کے سہمے ماحول سے نکل کر گھر کی طرف جاتے ہوئے ہجوم میں ایک ویرانی کا احساس ہوتا۔ لگتا لوگ تیز تیز چل رہے ہیں۔ لیکن شاید چل نہیں قدم اُٹھا رہے ہیں لیکن فاصلہ طے نہیں ہو رہا۔ ہر کوئی دوسرے کو ڈری ہوئی نظر سے دیکھتا، کان کسی آواز کو سننے کے منتظر، کسی آواز پر معلوم نہیں۔ بظاہر تو دوڑ لگی ہوئی تھی۔ تیز رفتاری کی دوڑ، لیکن سفر تھکے قدموں کا جو کسی دہلیز پہ جا رُکتے اپنی دہلیز پر پہنچ کر کبھی جو سکون ملتا تھا کبھی کا جاتا رہا تھا۔ اب تو گھر میں ایک عجب طرح کی گھٹن اور تنگیٔ داماں کا احساس ہوتا۔"(۱۴۱)

یہی بیگانگی کا احساس جب حد سے بڑھتا ہے تو اس کو اپنا گھر اپنا نہیں لگتا، اپنا بستر اپنی بیوی بھی اجنبی لگتے ہیں۔ اس کو لگتا ہے کہ دُھند کی وجہ سے وہ رستہ بھول گیا ہے اور وہ کسی اور کے گھر میں کسی اور کے بستر میں کسی اور کی بیوی کے ساتھ ہے۔ یہ احساس تو اس کو خوفزدہ کر دیتا ہے مگر وہ اُٹھ کر جا نہیں سکتا۔ دُھند (خارجی جبر) اس کے قدم روک لیتی ہے اور وہ خود کو یہ کہہ کر تسلی دیتا ہے۔

"دُھند گہری ہو جائے تو چیزوں کے درمیان ایک خاموش سمجھوتہ تو ہو ہی جاتا ہے؟"(۱۴۲)

ڈاکٹر صفیہ عباد اس کے متعلق یوں لکھتی ہیں:

"بعض اوقات دُھند ایک اجتماعی بے حسی کا انداز اختیار کر لیتی ہے اور اس حوالے سے معاشرتی رویوں پر رشید امجد کے طنز کا ایک منفرد انداز بھی اُبھرنے لگتا ہے۔"(۱۴۳)

فرد اس جبر کے سامنے بے بس ہے۔ وہ خواہش رکھتے ہوئے بھی اپنی مرضی سے جی نہیں سکتا۔

آئینہ گزیدہ

ایسے فرد کی کہانی ہے جو آئینہ کا ڈسا ہوا ہے۔ اس کو مرض لاحق ہو گیا تھا کہ اس کو آئینے سے خوف آنے لگا تھا۔ وہ جب بھی اپنا چہرہ دیکھتا تو اس کے چہرے کی جگہ کوئی خوفناک ڈراؤنا سا چہرہ اس کی جگہ لے لیتا۔ اس کے اندر ایک خوف سا کنڈلی مار کر بیٹھ گیا۔ کبھی اس کو محسوس ہوتا کہ کوئی اس کا پیچھا کر رہا ہے، کوئی سایا تھا۔ کبھی اس کو لگتا یہ کوئی اور نہیں خود اس کا اپنا وجود ہے۔ ہر طرف خلا ہی خلا تھا۔ نامعلوم سا ڈر ہر وقت اسے سہائے رکھتا تھا۔ وہ جب بھی آئینے کو دیکھتا تو لگتا کہ اس نے کوئی بدہیئت ماسک پہن رکھا ہے۔ اس کے جسم پر ایک کپکپاہٹ طاری ہو جاتی تھی۔ اس نے اس کیفیت پر غور کیا کہ شاید زیادہ کھانے کی وجہ سے، یا نیند کی وجہ سے یہ صورتِ حال پیدا ہوئی ہے مگر بہت غور و خوض کے بعد وہ کسی نتیجے پر نہ پہنچ سکا۔ آخر اس نے سمجھوتہ کر لیا کہ یہ نیا چہرہ اس پرندے کا ہے جس نے اس کے وجود میں اپنے پر پھیلا دیئے ہیں مگر اس کو یہ ڈراؤنا چہرہ کسی صورت قبول نہیں۔ اس کو خیال آیا کہ وہ کسی آئینے کا ڈسا ہوا ہے۔ اس لیے اسے آئینے میں یہ خوفناک شکلیں نظر آتی ہیں۔ اس کو احساس ہوا وہ جس آئینے کا ڈسا ہوا ہے وہ تو خود اس کا اپنا

آپ ہے۔

یہاں ایک مختلف تجربہ بیان ہوا ہے۔ پہلے تو چہرہ تھا ہی نہیں اب چہرہ تو ہے مگر اس کی جگہ کوئی دوسرا خوفناک چہرہ لے لیتا ہے۔ یہاں بیگانگی سے زیادہ خوف کا تاثر اُبھرا ہے۔

اس کا خوف ہر وقت اس کو بے چین رکھتا۔ اس کو ہمہ وقت یہ احساس ہوتا رہتا ہے کہ کوئی اس کا پیچھا کرتا ہے وہ قدموں کی چاپ سنتا ہے۔ حالانکہ یہ صرف اور صرف اس کا وہم ہے۔ اس کا خوف جو مجسم ہو کر اس کو دبوچے رکھتا۔ یہ معاشرے کا وہ فرد ہے جس کا ہر لحاظ سے اِستحصال کیا گیا۔ اب وہ ایک نفسیاتی مریض بن گیا ہے۔ یہ اس کے اندر کا خوف ہے جس سے چھٹکارا پانا ممکن نہیں۔

''خوف باہر سے آئے تو اس سے بچنے کی کوئی نہ کوئی صورت تلاش کی جا سکتی ہے لیکن جب وہ اندر سے رینگ رینگ کر باہر نکلے تو اپنے آپ سے بھی ڈر لگنے لگتا ہے۔'' (۱۴۴)

یہی خوف جب بڑھ گیا تو اس کو اپنا چہرہ اجنبی لگنے لگا۔ مگر اس بات پر غور وخوض کرنا ہے کہ ایسا کیوں ہے۔ خارجی عوامل نے مِل کر انسان سے اس کی شناخت چھین کر اسے بے شناخت کر دیا ہے۔ فرد تو بے بس ہے، بقول سارتر کے اس کو تو اس لغو دُنیا میں پھینک دیا گیا ہے اور اگر وہ چاہے تو اس کیچڑ بھری دُنیا سے نکل سکتا ہے مگر جبر واستبداد نے اس کے ہاتھوں کو کاٹ ڈالا ہے وہ چاہ کر بھی تو حرکت نہیں کر سکتا اور اس کا مقدر شاید یونہی تڑپتے اور سسکتے ہوئے زندگی گزارنا ہی ہے۔

آئینے سے خوفزدہ ہونے کا تصور شعراُ کے ہاں بھی نظر آتا ہے۔ غالب اس کو یوں بیان کرتے ہیں:

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسدؔ
ڈرتا ہوں آئینے سے کہ مردم گزیدہ ہوں (۱۴۵)

متلاہٹ

وہ ہسپتال میں داخل تھا کہ اس کو متلاہٹ کی شکایت تھی۔ متلی کا تعلق عام طور پر نظامِ انہضام سے ہوتا ہے مگر یہ، مریض عجیب سا تھا اس کو اس وقت متلی محسوس ہوتی جب وہ اپنے کمرے میں چند افراد کو دیکھ لیتا۔ ڈاکٹر اس مریض کی نفسیات سمجھنے سے قاصر تھا کیونکہ اس کے کیس میں بظاہر کوئی پیچیدگی نہ تھی۔ وہ معقول جاب کر رہا تھا۔ ٹھیک ٹھاک آمدنی تھی۔ بس اچانک یہ بیماری شروع ہوئی جس کی وجہ کسی کو بھی معلوم نہ تھی، پھر اس کی بیوی ڈاکٹر کو بتاتی ہے کہ بیماری سے چند دِن قبل اس کا کسی سے جھگڑا ہوا جس کی وجہ سے اسے ایک رات تھانے میں رہنا پڑا۔ اگلے دِن ڈاکٹر نے اس سے اس واقعے کی بابت دریافت کیا۔ تو مریض نے سارا واقعہ کہہ سنایا کہ اس کو بچوں کو لینے سکول جانا تھا، روڈ بلاک تھی۔ اس نے ایک

جیپ سے کترا کر آگے نکلنا چاہا مگر وہ جیپ والا اس کی حرکت پر مشتعل ہو گیا۔ دو طرف سے تلخ کلمات کا تبادلہ ہوا۔ اتنے میں ٹریفک پولیس والے آ گئے جیپ والے کے کہنے پر اسے تھانے جایا گیا۔ اس نے بچ بتانے کی بہت کوشش کی اپنا عہدہ بتایا مگر پولیس انسپکٹر نے ایک نہ سنی اور اس کے تھپڑ رسید کر دیا۔ وہ رات اس نے بہت اذیت میں گزاری۔ رات ایک پولیس والے نے اس سے اس کا بٹوہ لے کر اس کے گھر اطلاع پہنچانے کی ذمہ داری لی۔ ڈاکٹر نے مزید پوچھا تو اس نے بتایا کہ آگے کا اسے کچھ علم نہیں کیونکہ وہ اسی رات مر گیا تھا۔ اس کی طبیعت بگڑ گئی۔ ڈاکٹر کو خود بھی محسوس ہوا کہ اس کو متلی ہو رہی ہے یا شاید سارا شہر ہی اسی متلی کے احساس میں ڈوبا ہوا ہے۔

رشید امجد کا فرد جو اپنا نام اور حوالہ کھو چکا ہے اب اس کو شناخت کے علاوہ دوسرے مسائل کا بھی سامنا ہے۔ خارجی جبر کے ساتھ اب اس کو عزتِ نفس کا مسئلہ بھی درپیش ہے۔ خارجی عوامل نے جہاں اس کے وجود کی پہچان ختم کی وہی اس کی عزتِ نفس بھی مجروح کیا۔ وہ کسی ایک اکائی سے نہیں بلکہ ایک پورے نظام سے نبرد آزما ہے۔ جہاں صرف طاقتور کی چلتی ہے اور عام آدمی کی حیثیت ایک چیونٹی جتنی بھی نہیں اس کو جب جہاں چاہے اس کی عزتِ نفس کی دھجیاں اُڑا دی جائیں۔ اس کو کوئی پوچھنے والا نہیں ہے۔ مگر ایک عزت دار شخص بھر ساری عمر اس اذیت سے باہر نہیں نکل پاتا۔ لہٰذا جب اس کو رات بھر تھانے میں رکھا گیا تو وہ اندر سے مر گیا تھا۔

''میں تو اسی رات مر گیا تھا، تھانے ہی میں اسی بنچ پر بیٹھے بیٹھے، حرکتِ قلب بند ہو جانے سے۔'' (۱۴۶)

اس کی حالت بہت بری تھی۔ اکیلا وہ ٹھیک رہتا اور جب کوئی دو چار اس سے ملنے آ جاتے تو اس کو متلی ہو جاتی، مگر اس کو یہ معلوم نہیں کہ کہاں یہ عام آدمی اسی متلی کا شکار ہے۔ یہاں دوسرے بہت سے لوگ اسی کی طرح بنچوں پر بیٹھے بیٹھے مر چکے ہیں۔ ڈاکٹر اس کا علاج کرتے ہوئے خود اس کا شکار ہو جاتا ہے۔

''دفعتاً اس کے تنفس میں تیزی آ گئی، میں اس کی طرف بڑھا، لیکن لگا میرے اپنے اندر بھی کوئی چیز تیزی سے پھیل رہی ہے۔ میں نے جلدی سے نرس کو بلانے والا بٹن دبایا۔ جتنی دیر میں نرس نے دروازہ کھولا اُبکائی میرے منہ تک آ چکی تھی۔۔۔ مارزین کے دو انجکشن جلدی میں نے بمشکل کہا لیکن نرس دیر تک نہ لوٹی۔۔۔ متلاہٹ کے بھنور میں غوطے کھاتے ہوئے میں نے سوچا۔۔۔ شاید وہ بھی۔۔۔ شاید سارا شہر ہی۔۔۔!'' (۱۴۷)

متلی کا تصور ژاں پال سارتر کے ہاں بھی بہت اہمیت کا حامل ہے۔ مگر اس کے ہاں متلی تھوڑے مختلف معانی میں ملتی ہے کہ وہ فرد کی آزادی کا قائل ہے۔ جب وہ فرد کو گوناگوں مصروفیاں میں گھرا دیکھتا ہے تو اس کو بھی شدید متلی کا احساس ہوتا ہے۔ جیسا سالوں کو دیکھ اس طرح کا احساس ہوگا تو اس کے نیچے میں بیگانگی پیدا ہوگی جو اردگرد سے بلکہ خود سے بھی فرد کو دُور کر دیتی ہے۔

پرانی البم کو دیکھتے دیکھتے اس کو اچانک احساس ہوا کہ ان پرانی تصاویر میں تو اس کی ماں کی تصویر ہی نہیں ہے۔ اس نے دوبارہ البم کھولا اور ہر تصویر کو بہت غور سے دیکھا، جو اس کی ماں کی ہو سکتی تھی۔ وہ بستر پر جا کر لیٹ گیا مگر یہ احساس ساری رات اس کو چٹکیاں کاٹتا رہا۔ اگلے دِن روزمرہ کی مصروفیات نپٹا کر کو آیا اس نے آ کر تمام فائلیں دیکھ لیں تمام الماریاں چیک کیں مگر اس کو تصویر نہ ملی۔ اس کو تو اپنی ماں کا ہلکا سا ہیولہ بھی یاد نہیں آ رہا تھا اس کو سمجھ نہیں آ رہی تھی کہ آخر وہ اس بارے میں کس سے پوچھے۔ بیوی اس کی بے چینی کا سبب دریافت کرنا چاہتی ہے مگر وہ اس کو جھاڑ دیتا ہے۔ یہ ٹینشن ہر وقت اس کو تکلیف میں مبتلا کیے رکھتی ہے۔ آخر وہ بیوی سے اپنی یہ اُلجھن شیئر کرتا ہے کہ اس کے البم میں اس کی ماں کی تصویر نہیں ہے۔ وہ کہتی ہے اگر تصویر نہیں تو اس کا یہ مطلب تو نہیں ہے کہ اس کی ماں ہی نہیں ہے۔ مگر اس کو تسلی نہیں ہوتی۔ اس کو ماں کا صرف ہیولہ یاد ہے مگر اس سے وجود کو نہیں بنتا۔ اس کے ذہن میں دفعتاً خیال آتا ہے اگر اس کی ماں کا وجود نہیں تو وہ بھی نہیں ہے وہ آنکھیں بند کر کے پورے ارتکاز کے ساتھ اس ہیولے کو محسوس کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر اب تو وہ ہیولہ بھی مٹتا چلا جا رہا ہے۔ آخر اس پر یہ اِنکشاف ہوتا ہے۔ اگر اس کی ماں کا وجود مشکوک ہے، اس کا وجود بھی مشکوک ہے۔ کیونکہ وہ تو اس کی بنیاد تھی اب اس کا ہونا نہ ہونا ایک برابر ہے۔ صبح بیوی اس کی سوجی آنکھوں کا سبب پوچھتی ہے وہ اس کو اپنے نہ ہونے کا بتا دیتا ہے اور آنسو خود بخود اس کی آنکھوں سے بہہ نکلے۔

''ڈوبتی پہچان'' میں بھی اس سے ملتا جلتا، موضوع ہے اس میں ''ماں کی قبر گم ہو گئی تھی۔ مگر یہاں تو اس کو اس کو اپنی ماں کی کوئی شبیہ بھی یاد نہیں آ رہی اس کی ماں کی تصویر گم ہو گئی۔ ماں جو کسی بھی فرد کی بنیاد ہوتی ہے اور اگر یہ بنیاد ہی کمزور پڑ جائے تو اس کا وجود اس کے ہونے کا جواز ہی ختم ہو جاتا ہے اور یہ احساس کسی کے لیے بھی بہت اذیت ناک ہوتا ہے۔ یہ بات اس کو زیادہ تکلیف دیتی ہے۔ اس کے پاس اپنی ماں کی کوئی شباہت بھی نہیں۔

''ماں کی تصویر نہ ہونا اور بات ہے لیکن میرے ذہن میں تو اس کی کوئی شباہت بھی نہیں۔ بس ایک ہیولٰی سا ہے اور ہیولے کا تو کوئی وجود نہیں ہوتا، کوئی پہچان نہیں بنتی، لیکن میں تو کہوں اس لیے میری ماں تو کوئی ہو گی ہی، پر اس کی صورت کیا ہے، اس کا وجود؟'' (۱۴۸)

یہ صورتِ حال اس کو اپنے وجود کے متعلق ہی مشکوک کر دیتی ہے۔ اس کو اپنے وجود پر شک ہے اپنی ماں کے ہونے پر شک ہے۔ اسے یہ سب واہم اور خیال لگتا ہے اور ایک بے بسی ہی بے بسی ہے جو اس کے ذہن کو اپنے لپیٹے لیے ہوئے ہے۔ وہ اپنی ماں، اپنی شناخت کو پانے کے لیے بے چین ہے مگر اس کو کوئی راہ سجھائی نہیں دیتی۔ کوئی نہیں جو اس کی مدد کرے۔

''میری ماں کیسی تھی؟

کس سے پوچھے، باپ تو مدت ہوئی مر چکا تھا۔۔۔
ماں نہیں تھی تو میں کہاں سے آیا لیکن اس کے پاس ماں کی تصویر کیوں نہیں۔۔۔" (۱۴۹)

یہ اِنکشاف اس کے لیے بہت تلخ ہے کہ وہ وجود رکھتے ہوئے بھی کہیں نہیں ہے۔

"ماں کے وجود کو، جو میری بنیاد ہے گم کر بیٹھا ہوں، اس لیے میرا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔" (۱۵۰)

رشید امجد کے ہاں بیگانگی کے علاوہ دوسرے بہت سے رویے بھی پائے جاتے ہیں۔ ان میں مابعدالطبیعاتی رجحان بھی خاصا نمایاں ہے۔ خوف، لاتعلقی، سردمہری، شناخت کا مسئلہ، وجود کی بے توقیری، فرد کی عدم شناخت کا مسئلہ، معاشی اور سیاسی جبر، عشق کی ناآسودگی، معاشی ناآسودگیاں خارج و باطن کے مسائل اور رُوحانی تجربے یہ سب موضوعات رشید امجد کے ہاں بدرجۂ اُتم موجود ہیں۔ ان کے ہاں ایک تنوع پایا جاتا ہے مگر عدم تشخص کا مسئلہ سب سے زیادہ اہم ہے۔ رشید امجد کا اسلوب بیان بہت سادہ نہیں ہے۔ البتہ ان کی لکھی ہوئی تشبیہات واستعارات بالکل انوکھے اور اَن چھوئے ہوئے۔ تجسیم ان کی افسانہ نگاری کا ایک اور اہم وصف ہے۔

چونکہ میرا موضوع ان کے افسانوں میں بیگانگیت کو تلاش کرنا ہے تو ان کے ہر اس افسانے میں اس کی جھلک بہت واضح نظر آتی ہے۔ جہاں فرد شناخت کے مسائلے سے دوچار ہے۔ جب فرد کی شناخت ہم گم ہو جائے اس کی پہچان نہ رہے تو اس کے جینے کا جواز ختم ہو جاتا ہے۔ ایسی صورت میں سب اپنے چہروں پر منافقت کا پردہ اوڑھ لیتے ہیں۔ بیزار آدم کے سے بیٹے میں "بے چہرہ آدمی" افسانہ میں اس بات کی وضاحت کرتے ہیں کہ صرف فرد ہی نہیں بلکہ ہماری تو ساری رُوحِ عصر ہی منافق ہے اور جب فرد اپنا اصلی چہرہ چھپاتا ہے تو وہ دوسروں سے ملنے میں کتراتا ہے کہ کہیں اُس کا بھید نہ کھل جائے ہوں وہ تنہائی کا شکار ہو جاتا ہے اور یہی تنہائی بیگانگی کو جنم دیتی ہے۔ ڈاکٹر نوازش علی رشید امجد کے موضوعات کے متعلق لکھتے ہیں:

"رشید امجد اپنے افسانوں میں حال کی بے معنویت، اپنے تشخص کی تلاش، یقین و بے یقینی، ہے اور نہیں ہے کہ درمیان کشمکش، متضاد عناصر کا باہمی دست و گریباں ہونا، بے چہرگی کا ملال، سیاسی و سماجی و تاریکی جبر، ظلم و خوف، حالات کی بے رُخی، احساسِ شکست، اجنبیت، بے معنویت، عصری حسیت اور جدید زندگی کی پیچیدگیوں کے بارے میں کئی ایک زاویوں اور گوشوں سے بیک وقت سوچنے کے عمل سے گزرتا ہے۔" (۱۵۱)

رشید امجد کے ہاں بے چہرگی کا ملال بھی بہت زیادہ ہے اور جب چہرہ ہی نہیں ہے تو اس کی پہچان کیونکر ممکن ہے۔ ان کا کوئی نام بھی نہیں ہوتا۔ راقمہ کے ساتھ ایک گفتگو میں انھوں نے اس کی یہ وجہ بیان کی۔

"افسانہ کسی خاص جگہ کسی خاص مقام یا حد تک محدود نہیں ہے۔ یہ بہت وسیع ہے۔ کرداروں کے

نام اس لیے نہیں ہیں کہ ناموں کے بغیر معنویت بہت سی چیزوں تک پھیل سکتی ہے۔" (۱۵۲)

یہ صورتِ حال بھی بیگانگی ہی کو واضح کرتی ہے۔ رشید امجد کا فرد بیک وقت کئی مسائل سے نبرد آزما ہے۔ وہ ایک عام آدمی ہے۔ اس کے خواب بھی عام سے ہیں۔ وہ ان کو پانے کے چکر میں خود گھن چکر بن جاتا ہے اور آخر میں اسے صرف تنہائی میسر آتی ہے۔ انسانوں کے بے کراں سمندر میں اس کی انفرادی شخصیت کہیں دب کر رہ گئی ہے اور یہی بات اس کے جسم کا ناسور بن کر رہ گئی ہے۔ رشید امجد کے افسانوں میں ایک تدریجی ارتقاء قاری کو ضرور نظر آتا ہے۔ ابتدا میں جو شوریدہ سری تھی۔ آہستہ آہستہ وہ کم ہو گئی۔ اب اس نے سمجھوتہ کرنا سیکھ لیا۔ اپنے ایک خط میں رشید امجد اس ارتقا اور بیگانگی کے بارے میں لکھتے ہیں:

"شناخت کا موضوع میرے افسانوں میں ایک ارتقاء کے ساتھ آیا ہے۔

ابتدائی افسانوں میں یہ ناشناختی طبقاتی معاشرے میں فرد کی بے توقیری اور بیگانگی کے نتیجے میں آتی ہے۔ ردِّ عمل میں ایک غصیلا نوجوان جنم لیتا ہے جو ساری قدروں اور معاشرتی حوالوں کو توڑ پھوڑ دینا چاہتا ہے۔

دوسرے دَور میں یہ ناشناختی سیاسی اور جمہوری عمل کی بے توقیری سے جنم لیتی ہے۔ مارشل لائی ادوار میں فرد بیگانگی کے جس دور سے گزرتا ہے اس کی وجہ بطور شہری اس کی تذلیل ہے۔

تیسرے دور میں ناشناختی ایک وسیع معنی اختیار کرتی ہے۔ بیگانگی کی وجہ اس پوری کائنات میں فرد کی بے حیثیتی ہے۔ اس عظیم کائنات میں فرد ایک ذرّے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔" (۱۵۳)

رشید امجد کے ہاں تدریجی ارتقاء ان کے افسانوں کو پڑھ کر خود بخود معلوم ہو جاتا ہے۔ ابتداء میں جو غصہ اور ناراضی تھی۔ گھر، ماں بیوی بچے ان کو بوجھ لگتے تھے مگر جیسے جیسے انھوں نے شعور کی منزلیں طے کیں۔ یہ ذمہ داریاں انھیں بوجھ نہیں لگتی تھیں۔ بلکہ وہ اِن رِشتوں کے تقدس کا خیال کرنے لگے۔ اپنوں نے جیسے رُوحانی منازل طے کیں ویسے ویسے ان کے اندر سکون اُترتا آتا اب وہ بیزار آدم کے بیٹے نہیں رہے۔ اس سارے سفر میں مرشد کا ساتھ ان کے ساتھ تھا۔ شناخت کا مسئلہ تقریباً ہر افسانے میں ملتا ہے اور مسئلہ پھر بیگانگیت کو جنم دیتا ہے۔ ان کے ابتدائی افسانوں میں یہ رجحان بہت زیادہ ہے اور آخر تک آتے آتے یہ رجحان قدرے کم ہو جاتا ہے۔ اس کی جگہ خوف اور واہمے لے لیتے ہیں۔ عشق کی ناآسودگی لے لیتی ہے۔

"وقت اَندھا نہیں"، "پھول تمنا کا ویران سفر"، "سفر جس سے واپسی نہ ہوئی"، "شعلہ عشق سیہ پوش ہوا" وغیرہ عشق کی ناکامی کی داستان سناتے ہیں۔ ان افسانوں میں ایک کہانی پن نظر آتا ہے۔ سیدھی سادی سی کہانی ہے۔ یہ بھی ان کے اسلوب کی ایک خوبی ہے کہ وہ بالکل پیچیدہ اور علامتی اسلوب سے نکل کر سیدھی سادی کہانی بیان کرنے لگتے ہیں جن کی فضا ویسی ہی رومانوی نظر آتی ہے جیسی کسی فلم کی یا ڈراما کی۔

ہر انسان کے ساتھ کوئی نہ کوئی خوف تو ضرور رہتا ہے۔ یہی خوف رشید امجد کے کرداروں میں بھی اُتر آیا ہے۔ اپنے وجود کی بے توقیری کا خوف، اس کے اپنے اندر کا خوف، جیسے افسانہ ''دھند'' میں مرکزی کردار دُھند سے بہت خوفزدہ ہے۔ ''پسِ عکس'' میں بھی مرکزی کردار خوف کا شکار کہ کہیں وہ پولیس والوں کے ہتھے نہ چڑھ جائے۔

اس کے علاوہ رشید امجد کے ہاں مابعدالطبیعاتی رجحان بھی پایا جاتا ہے۔ بلیک ہول، جواز، عکس، دیدہ چراغ اس کی مثالیں ہیں۔ جواز میں ''منور'' نام کا کردار مرکزی کردار کی ہر موڑ پر مدد کرتا ہے۔ کچھ عرصہ منور نہیں ملتا تو اس کے بتائے ہوئے پتہ پر پہنچتا ہے تو اسے علم ہوتا ہے کہ منور کے انتقال کو تو دو سال گزر گئے ہیں یہ منور کی رُوح تھی جو اس کے ساتھ رہی۔

مرشد کا کردار بھی ان کے ہاں بہت اہم ہے۔ یہ ان کے رُوحانی سفر کا آغاز ہے۔ وہ ہر مسئلہ جو ان کی سمجھ سے بالاتر ہے۔ مرشد کی مدد سے سمجھتے ہیں۔ ان کے ہاں مرشد ایک بھرپور کردار بن کر اُبھرتے ہیں۔ نارسائی کی مٹھیوں میں پہلی بار رشید امجد کے ہاں مرشد کا ذکر آیا پھر اس کے بعد تواتر سے اس کا ذکر ملتا ہے۔

''دیدۂ بے ربطی عنوان''، ''دائرہ''، ''خلش غمزۂ خوں ریز''، ''پسلی کا رشتہ''، ''اپنے ہونے کا احساس''، ''شب مراقبہ کے اعترافات کی کہانیاں''، ''نہیں کوئی'' وغیرہ اس کے علاوہ ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے'' کی متعدد کہانیوں میں مرشد موجود ہے۔ جو ان کی ذہنی اُلجھنوں کو حل کرتے ہیں۔ یہاں سے ان کے رُوحانی سفر میں تیزی آئی۔

رشید امجد کے افسانہ کی ایک اور اہم بات کہ ان کے افسانوں کے نام بہت طویل ہوتے ہیں۔ اس کے ہم عصر مظہرالاسلام کے ہاں بھی یہی رجحان ہے۔ مثلاً ''باتوں کی بارش میں بھیگتی لڑکی''، ''گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی''، ''مردہ پھولوں کی سمفنی (ناول)'' وغیرہ اور رشید امجد کے ہاں نام کچھ یوں ہیں ''پھسلتی ڈھلوان پر نروان کا ایک لمحہ''، ''منجمد اندھیرے میں روشنی کی ایک دراڑ''، ''تشبیہوں سے باہر ایک پھڑ پھڑاہٹ''، ''بند ہوتی آنکھ میں ڈوبتے سورج کا عکس''، ''بجھی چنگاریوں میں ایک چمک''، ''ایک گمنام سیاح کی ڈائری کے چند اوراق''، ''پرانی آنکھوں سے دیکھنے کا آخری دِن''، ''چلتے رہنا اِک موت ہے''، ''پھول تمنا کا ویران سفر'' وغیرہ

رشید امجد کے چند افسانوں کے عنوانات، اس بات کے غمازی ہیں کہ وہ غالب سے خاصے متاثر ہیں۔ مثلاً ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، ''جاگنے کو ملا دیوے خواب کے ساتھ'' اس کے علاوہ ان کی خودنوشت ''تمنا بے تاب'' نام بھی غالب کے شعر سے ہی لیا گیا ہے۔

رشید امجد اُردو افسانے میں ایک نئے اسلوب کے بانی ہیں۔ ان کی زبان کو پڑھ کر ایسا لگتا ہے کہ انھوں نے شاعری کی زبان استعمال کی ہے۔ ان کی نثر بھی شاعرانہ ہوتی ہے۔ ان کے ہاں تہہ داری کا

عنصر بھی غالب ہے۔ اس کی وجہ بیان کرتے ہوئے۔ نائلہ اسلم رشی اپنے میں رقمطراز ہیں:

''انھوں نے سامراجی منافرت اور مقامی سیاست سے اُبھرنے والی منافرت کو کھلی آنکھوں سے دیکھ لیا تھا۔ چنانچہ جب زندگی کے ان معاملات کو افسانے کا موضوع بنایا جو اسٹیبلشمنٹ کے لیے قابلِ قبول نہ تھے تو ان کی روایتی زبان کی جگہ ملتے ڈائمنشنل لہجے روایتی تکنیک کی جگہ علامتی رویے اور روایت کے سیدھے سادھے انداز کی بجائے تہہ داری نے لے لی۔''(۱۵۴)

رشید امجد دورِ حاضر کی ایک توانا آواز جنھوں نے فرد کے سائل کو اپنی ذات پر جھیلا۔ رشید امجد کا فرد جس مسئلے کا شکار نظر آتا ہے۔ عام فرد بھی عموماً اسی داخلی اور خارجی کرب کا شکار ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ رشید امجد ایک حقیقت نگار بھی ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ بشیر سیفی، ڈاکٹر: تنقیدی مطالعے، لاہور، نذیر سنز پبلشرز، ۱۹۹۶ء، ص ۱۱۵

۲۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب (مجموعہ) اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۷ء، ص ۴۵

۳۔ ایضاً، ص ۴۸۔۴۷

۴۔ مجید امجد: کلیاتِ مجید امجد، (مرتبہ) خواجہ محمد زکریا، لاہور، ماورا پبلشرز، ۱۹۸۸ء، ص ۹۹

۵۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۵۴

۶۔ ایضاً، ص ۵۷۔۵۶

۷۔ ایضاً، ص ۵۸

۸۔ مجید امجد: کلیاتِ مجید امجد، (مرتبہ) خواجہ محمد زکریا، ص ۴۴۵

۹۔ ن۔م راشد: کلیاتِ راشد، لاہور، ماورا پبلشرز، ص ۴۲

۱۰۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۵۹

۱۱۔ ایضاً، ص ۶۰

۱۲۔ احمد جاوید: رشید امجد کا فنی سفر، مشمولہ ماہنامہ ''سپوتنک'' لاہور، جلد نمبر ۱۷، شمارہ نمبر ۵

۱۳۔ ساغر صدیقی: بزمِ ساغر، لاہور، رابعہ بک ہاؤس، ۱۹۹۳ء، ص ۵

۱۴۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۷۶

۱۵۔ ایضاً، ص ۶

۱۶۔ ایضاً، ص ۷۶۔۷۵

۱۷۔ امجد اسلام امجد: اس پار، لاہور، جہانگیر بک ڈپو، س۔ن، ص ۱۰۳

۱۸۔ انور زاہدی، ڈاکٹر: رشید امجد، گمشدہ راستے کا دشت نورد مشمولہ ماہنامہ ''سپوتنک'' لاہور، جلد نمبر ۱۷، شمارہ نمبر ۵، مئی ۲۰۰٦، ص ۲۵
۱۹۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۸۲
۲۰۔ غالب: دیوانِ غالب (مرتبہ) یوسف مثالی، لاہور، مشتاق بک کارنر، ص ۳۲۹
۲۱۔ رشید امجد: عادمی آدمی کے خواب، ص ۸۳
۲۲۔ ایضاً، ص ۸۵
۲۳۔ ایضاً، ص ۸۸
۲۴۔ احمد جاوید: رشید امجد کا فنی سفر، سپوتنک، ص ۴۸
۲۵۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۸۸
۲٦۔ صفیہ عباد، ڈاکٹر: رشید امجد کے افسانوں کا فنی اور فکری مطالعہ، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۳ء، ص ۹۰
۲۷۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، اص ۹۴
۲۸۔ ایضاً
۲۹۔ ایضاً، ص ۹۵
۳۰۔ ایضاً، ص ۹٦
۳۱۔ ایضاً، ص ۹۷
۳۲۔ ایضاً، ص ۱۰۱
۳۳۔ ایضاً، ص ۳۔۱۰۲
۳۴۔ ایضاً، ص ۱۰۵
۳۵۔ ایضاً، ص ۱۰۴
۳٦۔ سورہ الفلق: ۱۱۳
۳۷۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ٦۷۔۱۳٦
۳۸۔ ایضاً، ص ۱۳۵۔۱۳۴
۳۹۔ ایضاً، ص ۱۳۵
۴۰۔ منیر نیازی: کلیاتِ منیر، لاہور، گورا پبلشرز، ص ۷۹
۴۱۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۱۴۵
۴۲۔ ایضاً، ص ۱۴٦
۴۳۔ ایضاً، ص ۱۴۸

۴۴۔ صفیہ عباد: رشید امجد کے افسانوں کا فنی وفکری مطالعہ، ص ۱۰۲

۴۵۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۱۳۶

۴۶۔ صفیہ عباد، رشید امجد کے افسانوں کا فنی اور فکری طالعہ، ص ۲۲۸

۴۷۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۱۵۰

۴۸۔ ایضاً، ص ۱۵۳

۴۹۔ ایضاً، ص ۵۹۔۱۵۸

۵۰۔ ایضاً، ص ۶۴۔۱۶۱

۵۱۔ صفیہ عباد: رشید امجد کے افسانوں کا فنی اور فکری مطالعہ، ص ۲۰۹

۵۲۔ ن۔م راشد: کلیاتِ راشد، ص ۴۹۷

۵۳۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۱۶۸

۵۴۔ اقبال: کلیاتِ اقبال (اُردو) بالِ جبریل، لاہور، اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۴ء، ص III

۵۵۔ امجد اسلام امجد: محبت ایسا دریا ہے، لاہور، جہانگیر بک ڈپو، ۲۰۰۴ء، ص ۱۴۴

۵۶۔ نوازش علی، ڈاکٹر: رشید امجد کے افسانوں کی اسلوبیاتی اساس، مشمولہ رشید امجد ایک مطالعہ (مرتبہ)، ڈاکٹر شفیق انجم، راولپنڈی، نقش گر، ۲۰۰۹ء، ص ۶۹

۵۷۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۲۰۱

۵۸۔ ایضاً

۵۹۔ ایضاً، ص ۲۲۰

۶۰۔ ایضاً، ص ۲۲۵

۶۱۔ ایضاً، ص ۲۱۲

۶۲۔ احمد اعجاز (مرتب): رشید امجد کے منتخب افسانے، اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء، ص ۱۳

۶۳۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۲۱۳

۶۴۔ راقمہ کے نام خط، مؤرخہ ۳ر اکتوبر ۲۰۰۹ء

۶۵۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۲۷۳

۶۶۔ منیر نیازی: کلیاتِ منیر، گورا پبلشرز، س۔ن، ص ۴۳

۶۷۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۷۵

۶۸۔ ایضاً، ص ۲۷۶

۶۹۔ ایضاً، ص ۲۷۹

۷۰۔ فوزیہ اسلم، ڈاکٹر: اُردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات، اسلام آباد، پورب اکادمی،

۲۰۰۷ء، ص ۴۲۲

۷۱۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۲۲۸

۷۲۔ ایضاً، ص ۲۲۹

۷۳۔ ایضاً، ص ۲۳۱

۷۴۔ تسنیم لکھنوی: گل ہائے رنگ رنگ، مولفہ محمد شمس الحق، اسلام آباد، نیشنل بک فاونڈیشن، ۱۹۹۱ء، ص ۱۵۴

۷۵۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۲۳۴

۷۶۔ ایضاً، ص ۲۳۲

۷۷۔ ایضاً، ص ۲۳۶

۷۸۔ ایضاً، ص ۲۴۳

۷۹۔ ایضاً، ص ۲۴۵

۸۰۔ جاوید احمد: حیرت کا تماشائی، مشمولہ روشنائی، کراچی، جولائی تا ستمبر ۲۰۰۲ء، ص ۲۳۹

۸۱۔ وحید عشرت، ڈاکٹر: نظریہ اور ادب، لاہور، پاکستان فلسفہ اکادمی، ۱۹۸۹ء، ص ۱۸۳

۸۲۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۳۸۔۲۳۷

۸۳۔ ایضاً، ص ۲۴۲

۸۴۔ جاوید احمد: حیرت کا تماشائی، مشمولہ روشنائی، ص ۲۳۷

۸۵۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۵۳۔۲۵۲

۸۶۔ ایضاً، ص ۲۵۴

۸۷۔ ایضاً، ص ۲۶۳

۸۸۔ ایضاً، ص ۶۵۔۲۶۴

۸۹۔ وزیر آغا: (کلیات) چہک اُٹھی لفظوں کی چھاگل، لاہور، مکتبہ فکر و خیال، ۱۹۹۱ء، ص ۲۳۴

۹۰۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۲۶۸

۹۱۔ ایضاً، ص ۲۶۹

۹۲۔ ایضاً، ص ۲۸۸

۹۳۔ صفیہ عباد: رشید امجد کے افسانوں کا فنی اور فکری مطالعہ، ص ۱۲۹

۹۴۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۲۹۰

۹۵۔ ایضاً، ص ۲۹۱

۹۶۔ ایضاً، ص ۲۹۲

۹۷۔ ایضاً
۹۸۔ مہدی جعفری، ڈاکٹر: رشید امجد کی کائنات، مشمولہ، رشید امجد ایک مطالعہ (مرتبہ) ڈاکٹر شفیق انجم، ص ۳۲
۹۹۔ سورۃ بنی اسرائیل ۱۷، آیت نمبر ۸۱
۱۰۰۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۲۹۲
۱۰۱۔ انور سدید، ڈاکٹر: اُردو افسانے کی کروٹیں، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۹۱ء، ص ۹۰
۱۰۲۔ غالب، اسداللہ خاں: دیوانِ غالب (مرتبہ) یوسف مثالی، لاہور، مشتاق بک کارنر، ص ۳۱۸
۱۰۳۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۲۹۵
۱۰۴۔ شفیق انجم، ڈاکٹر (مرتب): رشید امجد عام آدمی کا صورت گر، راولپنڈی، نقش گر، ۲۰۰۹ء، ص ۱۲۴
۱۰۵۔ مجید امجد: کلیاتِ مجید امجد، ص ۱۱۵
۱۰۶۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۲۹۵
۱۰۷۔ ایضاً، ص ۳۰۵
۱۰۸۔ ناہید قمر، ڈاکٹر: رشید امجد کا تصورِ وقت مشمولہ رشید امجد ایک مطالعہ، (مرتبہ) ڈاکٹر شفیق انجم، ص ۱۱۰
۱۰۹۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۳۰۹
۱۱۰۔ مجید امجد: کلیاتِ مجید امجد، ص ۱۷۱
۱۱۱۔ غالب، دیوانِ غالب: (مرتبہ) یوسف مثالی، لاہور، مشتاق بک کارنر، ص ۱۷۶
۱۱۲۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۳۱۲
۱۱۳۔ ایضاً، ص ۳۱۰
۱۱۴۔ ایضاً
۱۱۵۔ غالب، دیوانِ غالب: (مرتبہ) یوسف مثالی، لاہور، مشتاق بک کارنر، ص ۲۵
۱۱۶۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۳۱۱
۱۱۷۔ ایضاً، ص ۳۱۳
۱۱۸۔ ایضاً، ص ۳۲۲
۱۱۹۔ ایضاً ص، ۳۱۹
۱۲۰۔ ایضاً، ص ۲۸۔۳۲۷
۱۲۱۔ ایضاً، ص ۳۲۹
۱۲۲۔ رشید امجد: بھاگے ہے بیاں مجھ سے، لاہور، مقبول اکیڈمی، ۱۹۸۸ء، ص ۹۷

۱۲۳۔ ایضاً،ص ۹۳

۱۲۴۔ ایضاً،ص ۹۵

۱۲۵۔ انٹرویو گلزار جاوید: مشمولہ چہارسو، راولپنڈی، شمارہ جنوری فروری ۱۹۹۸ء، ص ۹

۱۲۶۔ رشید امجد: بھاگے ہے بیاباں مجھ سے، ص ۱۰۹

۱۲۷۔ ایضاً،ص ۱۱۱

۱۲۸۔ ایضاً،ص ۱۱۰

۱۲۹۔ ایضاً،ص ۱۰۳

۱۳۰۔ ایضاً،ص ۲۹۔۲۸

۱۳۱۔ ایضاً،ص ۱۲۰

۱۳۲۔ فردوس انور قاضی، ڈاکٹر: اُردو افسانہ نگاری کے رجحانات، ص ۵۶۲

۱۳۳۔ رشید امجد: بھاگے ہے بیاباں مجھ سے، ص ۳۰۔۱۲۹

۱۳۴۔ اختر انصاری دہلوی: پیمانہ غزل، جلد اوّل، مؤلفہ محمد شمس الحق، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۸ء، ص ۴۱۱

۱۳۵۔ رشید امجد: بھاگے ہے بیاباں مجھ سے، ص ۲۸۔۱۲۷

۱۳۶۔ ایضاً،ص ۳۴۔۱۳۳

۱۳۷۔ ایضاً،ص ۳۶۔۱۳۵

۱۳۸۔ ایضاً،ص ۱۴۵

۱۳۹۔ ص ۱۵۰

۱۴۰۔ ایضاً،ص ۱۴۶

۱۴۱۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۲۷۔۵۲۶

۱۴۲۔ ایضاً،ص ۵۲۹

۱۴۳۔ صفیہ عباد: رشید امجد کے افسانوں کا فنی اور فکری مطالعہ، ص ۲۰۴

۱۴۴۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۵۴۳

۱۴۵۔ غالب: دیوانِ غالب (نسخہ عرشی) مرتبہ امتیاز علی خان عرشی، لاہور، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۲ء، ص ۴۱۹

۱۴۶۔ رشید امجد: عام آدمی کے خواب، ص ۶۰۷

۱۴۷۔ ایضاً

۱۴۸۔ ایضاً،ص ۶۴۲

۱۴۹۔ ایضاً،ص ۶۴۱

۱۵۰۔ ایضاً،ص ۶۴۳

۱۵۱۔ نوازش علی،ڈاکٹر :رشید امجد کے افسانوں کی اسلوبیاتی اساس،مشمولہ رشید امجد ایک مطالعہ،(مرتبہ)ڈاکٹر شفیق انجم،ص ۴۳

۱۵۲۔ راقمہ سے ایک گفتگو،بمقام جی سی یونیورسٹی،مورخہ ۳۰؍اکتوبر ۲۰۰۸ء

۱۵۳۔ راقمہ کے نام خط،مورخہ ۳؍اکتوبر ۲۰۰۹ء

۱۵۴۔ نائلہ اسلم رشی: مظہر الاسلام اُردو فکشن میں ایک نیار جحان (غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم فل اُردو) مخزونہ جی سی یونیورسٹی،فیصل آباد،۲۰۰۹ء

کشف کے غاروں میں چلّہ کش: رشید امجد

تعارف و انتخاب: احمد اعجاز

رشید امجد کے فن میں مسلسل ارتقا پایا جاتا ہے، آغاز کے افسانے حقیقت نگاری پر مبنی ہیں۔ پھر علا مت نگاری کی طرف متوجہ ہوئے اور ابتدا ہی سے نئی راہوں کے مسافر بن گئے یوں اپنے معاصرین میں منفرد اور ممتاز مقام کے حامل ٹھہرے۔ ان کی انفرادیت موضوعات کے علاوہ اسلوب میں بھی قائم ہے۔ ان کے اسلوب کی بنت میں سیاسی زوال، مارشل لائی جبر، تہذیبی و تمدنی اقدار کی شکست وریخت، عصری بے چہرگی، تیزی سے گم ہوتی شناخت، اجتماعی بے سمتی اور سماجی ابتری ایسے کردار بنیادی اہمیت رکھتے ہیں ۔ان کے ہاں جدید حسیت اور تمام جدید روّیے پائے جاتے ہیں۔ یہ امر واضح رہے کہ رشید امجد کے افسا نوں کی فضا ٹھوس واقعیت کے بجائے خیال سے تشکیل پاتی ہے۔

رشید امجد کے افسانوں کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے ہاں آغاز میں تشبیہاتی زبان لکھنے کا تجربہ موجود رہا ہے۔ ان کے افسانوں میں علامت کا استعمال بھی ہے اور تجرید کا بھی، استعارہ کا استعمال بھی ہے اور تمثیل کا بھی، پیکر تراشی سے بھی کام لیا گیا ہے اور اساطیر سے بھی۔ مگر اساطیری حوالہ زیادہ مضبو ط نہیں کیونکہ کامیاب علامت اپنے ماحول سے تشکیل پاتی ہے اور اساطیری علامتیں بعض مرتبہ اپنے عصری تقاضوں کا ساتھ نہیں دے پاتیں تاہم کہیں کہیں خالصتاً ذاتی علامتیں بھی موجود ہیں جن کی تفہیم سہولت سے قاری نہیں کر پاتا۔ ان کے افسانے ناقابلِ تفہیم ہرگز نہیں اور نہ ہی ترسیل اور ابلاغ کا کوئی مسئلہ پیش آتا ہے کہ زیادہ تر علامتیں ہمارے اپنے ماحول کی ہیں اور ان کا اسلوب اس قدر رواں ہے کہ قاری اور افسا نے کا تعلق اخیر تک برابر قائم رہتا ہے البتہ جدید افسانہ، جس کے رشید امجد سرخیل ہیں، کا معنوی دائرہ وسیع ہے اس لیے پوری طرح گرفت میں لینا بعض مرتبہ مشکل ہو جاتا ہے۔

رشید امجد کے افسانے کرداروں سے خالی نہیں تاہم روایتی افسانے کے کردار ہرگز نہیں، بعض کردا
ر بے چہرہ، بے نام، بے شناخت اور بے پہچان ہیں۔ اُن کا کوئی نام ہے چہرہ اور نہ ہی شناخت کہ ان کا
عصر بے چہرہ ہے، عصر کو چہرہ نصیب ہوگا تو فرد کو چہرہ ملے گا، ایسے کردار اپنے عصر کے نمائندہ اور رشید امجد
کی پہچان ہیں۔ ان کے بعض کردار تو بے جان ہیں، جیسے وقت، سمندر، دریا گھر، گاڑی، سڑکیں، دیواریں
، لیمپ پوسٹ اور گلیاں۔ افسانہ نگار نے اِن سے برتاؤ انسانوں ایسا کیا، بے جان اشیاء سے جب مکالمہ
ہوتا ہے تو یہ کردار مجسم صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ رشید امجد کے افسانوں سے یہ بات بھی سامنے آئی ہے
کہ جب افسانہ نگار داخلی اور خارجی ہر دو سطحوں پر اجنبی ٹھہرتا ہے تو بے جان چیزوں میں پناہ لے کر انہیں
اپنے بے پناہ تخلیقی جوہر سے مجسم صورت میں لا کھڑا کرتا ہے اور اُن سے مکالمہ شروع کر دیتا ہے، مکالمہ ان
کے افسانے کی ایک صفت ہے۔

رشید امجد کے افسانوں کا ایک کردار مرشد بھی ہے جو ان کا با قاعدہ کردار ہے، جیتا جاگتا، مجسم صور
ت کا مالک، فرد کے اندر موجود روشنی، آگاہی اور بصیرت کا استعارہ......

مذکورہ کرداروں کے علاوہ ان کے ہاں خالص محسوساتی سطح اور تخیلاتی سطح کے کردار بھی ہیں مثلاً خو
اب، واہمہ، خیال اور خوف وغیرہ۔ (کچھ افسانوں میں یہ کردار مجسم صورت میں ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں)
مزید براں بیوی اور بچوں کے کردار بھی ہیں۔

رشید امجد کے افسانے بڑی سطح اور بڑے کینوس کے افسانے ہیں ان کے افسانوں کی روح تک
پہنچنے کے لیے مطالعہ کی اصل روح تک پہنچنا از حد ضروری ہے۔ اس لیے تو ان کے افسانے ذہین قاری کا
تقاضا کرتے ہیں۔

اب ذرا انتخاب میں شامل کہانیوں پر ایک نظر؛

گملے میں اُگا ہوا شہر

ہمارے کہانی کار کی پہلی کہانی موضوعاتی اعتبار سے سیاسی پسماندگی کی لپیٹ میں آئے اس عصر کا
دل گداز بیانیہ ہے جو بے چہرگی اوڑھ کر دہشت، خوف، بے چینی اور اجتماعی بے سمتی کی علامت بن چکا
ہے۔

زیرِ نظر کہانی ''سہ پہر کی خزاں'' کی اولین کہانی ہے، اس مجموعہ سے متعلق کہانی کار کی اپنی رائے
ملاحظہ کیجئے: ''سہ پہر کی خزاں میں ۵ جولائی ۱۹۷۷ء سے ۱۴ اپریل ۱۹۸۰ء کے افسانے شامل ہیں۔ یہ
سارا مجموعہ مارشل لائی جبر اور تشدد میں وجود میں آیا ہے''۔

(بحوالہ رشید امجد کے افسانوں کا فنی و فکری مطالعہ، صفیہ عباد)

ہمارے کہانی کار کی یہ کہانی اُن دنوں کا اندوہ ناک ماجرا ہے جن دنوں سب کی زبانوں پر ایک ہی
کلمہ تھا کہ ''قبر کھد چکی ہے اور کھدی ہوئی قبر تو بس لاش مانگتی ہے''۔ پھر کھدی ہوئی قبر اس شخص کا مقدر

ٹھہری جو مزاحمت کی علامت تھا۔۔۔۔ مزاحمت، تاریکی سے روشنی کی بقا کے لیے۔۔۔۔

اس چراغ کے گل ہوتے ہی زندگی سے ٹرندھی تمام روشن امیدیں ماند پڑ گئیں، مضبوط سہارے ٹوٹ گئے۔ جبر کے نئے عہد نے انگڑائی لی تو ہر شے سمٹ کر گملے میں آن ٹھہری۔ بونوں کے شہر کے گملوں میں پلتے گئے اور پھر پلتے ہی چلے گئے۔۔۔۔ اس چراغ کے بجھتے ہی عہد نے تاریکی کی دبیز چادر اوڑھ لی۔۔۔ ہر دل روشن میں پژمردگی جاگزیں ہوتی گئی، فضا سراسیمہ ہو کر سمٹتی ہی چلی گئی۔۔۔۔ اس کا جنازہ کیا اُٹھا یقین، اعتماد، اطمینان، امید، روشنی، محبت اور انسانی سطح کی تمام زندگی آمیز اقدار نے دھرتی کو خیر باد کہا۔ پھر جب دھرتی اور عہد سے لباس چھنا تو آہیں موسلا دھار بارش کی طرح سارے شہر پر برس پڑیں۔ اس جنازے کے لیے قبر کھودنے والے جو کئی ماہ سے قبر کھود رہے تھے، کے چہروں پر جگمگاہٹیں، کروٹیں لے رہی تھیں مگر وہ یہ تو بھول رہے تھے کہ قبر لاش مانگتی ہے، زندہ انسان نہیں۔۔۔۔ کیا زندگی بخش سوچ بھی کہیں دفن ہوتی ہے۔۔۔؟ سقراط نے اپنے دوستوں اور شاگردوں کو جو انہیں قید خانہ سے نکالنا چاہتے تھے فرمایا: ''دوستو! تحمل اور حوصلے کی رسی تھامے رہو اور میری یہ بات سمجھو کہ تم میرے مردہ جسم کو خاک کے حوالے کرو گے کیونکہ میرے زندہ جسم کا تو موت کچھ نہیں بگاڑ سکتی۔ میری سوچ کو دفن کرنا کسی کے بس کا روگ نہیں''۔(Decent of Socrates by Petr Warnek)

ہمارے کہانی کار کی اس کہانی کی سطر سطر دکھ اور خوف میں لتھڑی ہوئی ہے، دکھ۔۔۔۔ چراغ کے بجھنے سے روشنی کے دم توڑنے کا اور خوف۔۔۔ تاریکی میں شناخت اور پہچان کے وجود کے مٹنے کا۔۔۔ کہانی کار نے اپنی فنکارانہ مہارت اور علامتی اسلوب سے اسے جبر کے ہر عہد کا نوحہ بنا دیا ہے۔۔۔۔

ہمارے کہانی کار کے ہاں قبر، موت اور جنازہ کی علامت کے بیان میں ارتقائی صورت پائی جاتی ہے اور ہر عہد میں مذکورہ علامتیں نئی سے نئی معنوی کیفیات کی حامل رہی ہیں۔ زیرِ نظر کہانی میں یہ تینوں علامتیں سیاسی فضا کی آئینہ دار ہیں۔ اس ضمن میں کہانی کار کی اپنی رائے ملاحظہ کیجئے: ''قبر، موت اور جنازہ مختلف ادوار میں مختلف معنویت کی علامت ہے۔'' بے زار آدم کے بیٹے'' کی کہانیوں میں قبر اور موت خارج میں موجود ناموافق صورت حال سے پناہ کی جگہ ہیں۔'' ''لیکن جب مارشل لاء کے جبر و تشدد میں شناخت اور پہچان مٹتی ہوئی دکھائی دیتی ہے اور اسے تلاش کیا جاتا ہے تو قبر، موت اور جنازہ سیاسی علامتیں بن جاتے ہیں۔ (''سہ پہر کی خزاں'' کے افسانوں میں)

''سہ پہر کی خزاں'' کی کہانیاں مارشل لائی جبر اور تشدد میں گھرے شخص کی کہانیاں ہیں جو اس جبر میں اپنی شناخت تلاش کر رہا ہے۔ افسانوں کا اسلوب اپنی ایک الگ معنویت لیے ہوئے ہے۔ یہاں قبر، موت اور جنازہ اور کہیں قبرستان اور کنٹر سیاسی فضا میں سے چنی گئی علامتیں ہیں''۔

ہمارا کہانی کار بنیادی طور پر تہذیبی اور تمدنی اقدار کا معتقد ہے۔ زیرِ نظر کہانی ہمیں دو طرح کے ذائقوں سے سیراب کرتی ہے، اول۔۔۔۔۔تہذیبی اور تمدنی اقدار کی بازیافت، دوئم۔۔۔۔۔ بے جان وجود کو حقیقی وجود کی سطح بخشنا۔۔۔۔اس فضا کی تشکیل میں کہانی کار اعلیٰ تخلیقی معراج پر فائز ہو جاتا ہے اور حساس قاری اپنے آپ کو کہانی کا حصہ سمجھنے لگتا ہے۔

"جس دن وہ نئے گھر پہنچے اُسے لگا کہ اُس کی ماں آج ہی مری ہے اور وہ اُسے دفنا کر قبرستان سے ادھر آنکلا ہے"۔

فرد جب ایک تہذیب اور تمدن سے دوسری تہذیب اور تمدن میں قدم رکھ رہا ہوتا ہے تو ساتھ ہی بہت سے رشتے ٹوٹ رہے ہوتے ہیں، رشتوں کا ٹوٹنا دائمی ہوتا ہے اور فرد کا تعلق جذباتی اور روحانی ہر دو سطح پر اس قدر مضبوطی سے استوار ہوتا ہے کہ وہ مرتے دم تک اُن رشتوں میں سانس لیتا ہے اور جب تک جیتا ہے ایک کسک سی لیے رہتا ہے۔

"یہ پلاٹ لیناہی میری سب سے بڑی حماقت تھی"

فرد اپنا پرانہ محلہ اُس کی تنگ مگر زندگی سے لبریز گلیاں اور پرانا گھر نہیں چھوڑنا چاہتا تھا۔ کیونکہ اُن تنگ گلیوں میں یہاں وہاں اُس کی یادوں کے نشانات موجود تھے اور تنگ گلیوں میں اُسے اپنا آپ بڑا لگتا تھا، دوسرے معنوں میں وہ تمام تر جذبوں اور رشتوں سمیت تھا، پھر جب اُس نے تنگ گلیوں کو خیر باد کہا تو یوں لگا کہ جیسے ماں آج ہی مری ہے۔ کہانی کا مرکزی فرد جب طوعاً و کرہاً پرانے گھر سے نئے گھر میں منتقل ہوتا ہے تو مکمل طور پر "اجنبی" ہو جاتا ہے ایسے، جیسے وہ کسی دوسری دُنیا میں آ گیا ہو۔۔۔۔ بیگانی اور ویران دُنیا۔۔۔۔

میں نے کہانی کار کا جب بالا استعیاب مطالعہ کیا تو ایک بات یہ بھی میری سمجھ میں آئی کہ جب ہمارا کہانی کار کسی ماحول سے داخلی اور خارجی ہر دو سطحوں پر اجنبی ہو جاتا ہے تو بے جان چیزوں میں پناہ لے کر انہیں اپنے بے پناہ تخلیقی جوہر سے مجسم صورت میں لا کھڑا کرتا ہے اور اُن سے مکالمہ شروع کر دیتا ہے۔ زیرِ نظر کہانی میں "گاڑی" ہمیں جیتی جاگتی، سانس لیتی ہستی معلوم ہونے لگتی ہے۔ اس ضمن میں دوسری کہانیوں کی طرف رجوع کیا جا سکتا ہے۔ کچھ مثالیں ملاحظہ کریں:

"یہ لیمپ پوسٹ میرا سب سے پیارا دوست ہے جو میرے دُکھ اور درد کو خوب سمجھتا ہے۔ میں نے اس سے گھنٹوں باتیں کی ہیں لیکن اس کے ماتھے پر سلوٹ نہیں آئی۔ اپنے دوست کے سرد، محبت بھرے سینے پر سر رکھے ایسی باتیں کرتے ہوئے میں کبھی کبھی رونے لگتا ہوں۔ میرے آنسوؤں سے اُس کے برف ایسے ٹھنڈے سینہ میں زندگی کروٹیں لینے لگتی ہے اور وہ اندھیرے کے آنچل سے منہ نکال کر مجھے ٹک ٹک دیکھا کرتا ہے۔۔۔۔ میرا دوست لیمپ پوسٹ میرا بازو تھام لیتا ہے۔۔۔۔"۔ (افسانہ،

لیپ پوسٹ)

"دن کے وقت سمندر میرے گھر سے تیرہ سو چھبیس کلومیٹر دور ہوتا ہے، لیکن جونہی رات گھنی سیاہ پلکیں اُٹھا کر شہر کے چوک میں اُترتی ہے، سمندر رینگتا رینگتا میرے کمرے کی دیوار سے آ لگتا ہے اور نرم چپکیلی انگلیوں سے بند کھڑکی پر دستکیں دیتا اور میرا نام لے لے کر پکارتا ہے"۔

(افسانہ، میلہ جو تالاب میں ڈوب گیا)

"جونہی رات دبے پاؤں کمرے میں داخل ہوتی ہے، کارنس پہ رکھا مجسمہ آہستہ سے نیچے اُترتا ہے اور اس کے سرہانے آ کر کھڑا ہو جاتا ہے، وہ پوچھتا ہے۔۔۔۔"کون؟"۔(افسانہ، چلتے رہنا بھی اک موت ہے)

"۔۔۔۔۔کال بیل مسلسل بجے جا رہی تھی، مجھے یہ لگا کہ یہ صرف میرے لیے ہے اور اسے سن کر کوئی میرے اندر پکارے جا رہا ہے۔۔۔۔لبیک، لبیک۔۔۔۔لبیک۔

میں آہستگی سے اُٹھا اور دروازہ کھول کر باہر آیا۔۔۔۔سامنے پرانا گھر کھڑا تھا۔۔۔۔میں چپ چاپ اسے دیکھے گیا، اس کے چہرے پر کوئی تاثر نہیں تھا، نہ کوئی شکوہ، نہ اداسی، نہ خوشی، بس چپ چاپ کھڑا تھا۔(افسانہ، عکسِ بے خیال)

یہاں چند کہانیوں کے اقتباسات پیش کیے گئے ہیں مذکورہ اقتباسات میں کہانی کار نے بے جان کردار تخلیق کیے اور اُن سے جیتے جاگتے انسانوں جیسا برتاؤ کیا۔اس حوالے سے کہانی کار کی اپنی رائے ملاحظہ کیجئے :

"میرے بعض کردار ایسے بھی ہیں جو اگرچہ انسانی وجود نہیں رکھتے لیکن میرے ساتھ اُن کا برتاؤ انسانوں جیسا ہے۔یہ کردار مجھے کہیں نہ کہیں مل جاتے ہیں، مانوسیت ہوتی ہے، تو ہمارا مکالمہ شروع ہو جاتا ہے۔میرا گھر، میری گاڑی، سڑکیں، دیواریں اور گلیاں میرے کردار ہیں۔نانک پورہ میں مَیں جس گھر میں رہتا تھا، اس کی ایک ایک اینٹ سے میرا مکالمہ ہوتا تھا"۔(بحوالہ، میں اور میرے کردار، مجموعہ، عام آدمی کے خواب)

مذکورہ اقتباسات اور کہانی کار کی رائے سے یہ بات مترشح ہے کہ بے جان اشیاء سے مکالمے کی صورت اُسی وقت پیدا ہوتی ہے جب فرد اپنے آپ کو اردگرد کے ماحول سے اجنبی اور بے گانہ محسوس کرتا ہے۔یہ اجنبیت خارج کا وقوعہ بھی ہو سکتی ہے اور داخل کا معاملہ بھی۔

سہ پہر کا مکالمہ

ہمارے کہانی کار کی تیسری کہانی ایک ایسے صاحبِ نظر فرد کا ماجرا ہے جو گھر میں ہوتے ہوئے بھی گھر کے افراد کی نظروں سے اوجھل ہے۔وہ کہانیوں میں کُھرا ایسا شخص ہے جو دانش کی علامت ہے اور ہمارے ہاں دانش کی کوئی گنجائش نہیں، لہٰذا دانش کے ساتھ ساتھ وہ بھی نظروں سے اوجھل ہے۔

''صبح سب سے پہلے بیوی نے دیکھا کہ وہ بستر پر نہیں ہے''۔
سب مل کر اُسے تلاش کرتے ہیں، باتھ روم میں، سونے کے کمروں میں، ڈرائنگ روم میں، باورچی خانے میں، اسٹور میں۔ ناکام ہونے پر ایک دوسرے کو مشکوک نظروں اور غصے سے دیکھتے ہیں۔
چھوٹے بیٹے کا شک یہ ہے کہ ''کیا معلوم رات ہی کو گھر نہ آئے ہوں ؟ ''
بیٹی اپنے یقین کی تائید ماں سے چاہتی ہے، ''میں نے خود دروازہ کھولا تھا، وہ رات کو گھر آئے تھے، کیوں امی؟ ماں خود شک میں مبتلا ہے'' کبھی خیال آتا ہے وہ آئے تھے، اس نے ان کے لیے کھانا گرم کیا تھا۔۔۔۔کھانا کھاتے ہوئے وہ باتیں کرتے رہے تھے، پھر کتاب۔۔۔۔کبھی خیال آتا ہے وہ آئے ہی نہیں، وہ ساری رات انتظار اوڑھ کر اُن کی راہ تکتی رہی ہے''۔ بڑا بیٹا بے یقینی سے کہتا ہے،'' دروازہ اندر سے بند ہے''۔ بڑا بیٹا بڑبڑاتا ہے،''اس کا مطلب ہے وہ آئے ہی نہیں اور اگر آئے ہیں تو پھر کہیں گئے نہیں''۔ یہاں دروازہ اندر سے بند ہے، سے ایک معنی خیز پہلو نکلتا ہے کہ ہمارے ہاں دانش کے لیے دروازہ ابھی کھلا ہی نہیں۔
ہمارے کہانی کار کی اس کہانی میں گھر کے تمام افراد دانش کے حامل شخص کو رشتوں ناتوں کی سطح پر ادھورے یقین سے تلاش اور محسوس کرنے کی کوشش کرتے ہیں مگر ایک صاحب نظر کا زندگی، سماج، رشتوں ناتوں اور چیزوں سے متعلق ایک ایسا واضح نقطۂ نظر ہوتا ہے جس کی اساس دانش ہوتی ہے۔ وہ سماج کے مروجہ حوالوں سے زیست نہیں کرتا اور نہ ہی اُن حوالوں سے اپنی پہچان کروانا چاہتا ہے۔ مگر جب سب اُسے دانش کی سطح پر تلاش اور محسوس کریں گے تو پورے اعتماد اور یقین سے اپنے ساتھ پائیں گے۔ یہاں کہانی کے مرکزی فرد کا کرب داخلی نوعیت کا ہے جس کی بنیاد انٹلیکٹ ہے۔

گملے میں اُگا ہوا شہر

رشید امجد

جنازے کا جلوس جب بڑی سڑک سے قبرستان والی بغلی سڑک پر مڑا تو کراہوں کے تیز نکیلے ناخنوں نے فضا کے پرسکون چہرے کو نوچ نوچ کر لہولہان کر دیا۔

اس نے گہرا سانس لے کر سینے میں بیٹھے ہوئے بوجھ کو ایک طرف کھسکانے کی کوشش کی اور اسی لمحہ معاً اسے احساس ہوا کہ جنازہ موجود نہیں ہے۔ اس نے ایڑیوں کے بل اُچک کر چاروں طرف نگاہ دوڑائی۔ آگے پیچھے، دائیں بائیں، جنازہ کہیں نہیں تھا۔

''جنازہ کدھر گیا؟'' اس نے اپنے آپ سے پوچھا اور سر گھما کر ساتھ والے کی طرف دیکھا۔ اس کے دائیں بائیں کئی لوگ سر جھکائے، گہرے سانس لیتے سینوں پر رکھے بوجھوں کو ادھر ادھر کھسکانے کی کوشش کر رہے تھے۔ اس نے ایڑیوں کے بل اُچک کر پھر ایک نگاہ دوڑائی لیکن جنازہ نظر نہ آیا۔

اُس نے ساتھ والے کی طرف دیکھا...... ساتھ والے نے سر اُٹھا کر اُسے گھورا اور منہ نیچے کر لیا۔

''بھائی صاحب......'' ساتھ والے نے اسے پھر گھورا۔

''......جنازہ گم ہو گیا ہ....'' اس نے اٹکتے اٹکتے کہا۔

''کیا......؟'' ''کیا گم ہو گیا؟'' ساتھ والے نے پہلے اس کی طرف دیکھا پھر سامنے دیکھا اور اس کا منہ کُھلے کا کُھلا رہ گیا: ''ارے جنازہ کہاں گیا......؟''

آس پاس کے لوگوں نے چونک کر ان کی طرف دیکھا اور پھر سامنے دیکھا: ''ارے......''

''جنازہ کدھر گیا......؟''

''جنازہ کدھر گیا......؟''

افراتفری ایک ہی لمحہ میں جست لگا کر ان کے درمیان آن کھڑی ہوئی اور بال کھول کر دھمال ڈالنے لگی۔

آدھا جلوس بڑی سڑک پر اور آدھا بغلی سڑک پر۔ حیرانی کے فوکس میں قید چہرے، دائرے میں چکر لگاتے سوال۔

اس نے ذہن پر زور دے کر گزرتے لمحوں کی دوڑ پکڑنے کی کوشش کی...... بڑے میدان میں مرنے والے کو سولی سے اُتار کر جنازے کو ڈولی میں ڈالا گیا تھا۔ اس نے اُچھل کر ارد گرد کھڑے لوگوں کے سروں سے اُوپر اٹھ کر خود اسے دیکھا تھا۔ انسانوں کے چاروں طرف پھیلے ہوئے سمندر میں ان گنت کندھوں سے ہوتا ہوا جنازہ بڑی سڑک پر جسے مرکزی شاہراہ نمبر ایک کہتے تھے لایا گیا تھا۔

اس نے آگے پیچھے مڑ کر دیکھا......لوگ گروہوں اور ٹولیوں میں بٹ گئے تھے اور ایک دوسرے سے پوچھ رہے تھے: ''جنازہ کہاں گیا؟''

اس نے نئے سرے سے لمحوں کو جوڑنا شروع کیا......لوگوں کو اس کی موت کی اطلاع صبح سویرے ہی مل گئی تھی۔ سرگوشیاں رقص کرتی سارے شہر میں پھیل گئی تھیں۔ دوکانیں کھلی ہی نہیں تھیں یا صبح ہی بند ہو گئی تھیں اور سڑکیں سنسان۔ لوگ بڑے میدان میں جمع ہو گئے تھے...... جب جنازہ اٹھایا گیا تو آہیں موسلا دھار بارش کی طرح سارے شہر پر برس پڑیں۔ دوسرے بازار تک تو اسے یاد تھا، شاید اس کے بعد بھی اس کی نظر جنازے پر پڑی ہو لیکن وہ ٹھیک یاد نہیں کر پا رہا تھا کہ آخری بار اس نے جنازہ کب اور کہاں دیکھا تھا۔

لوگوں کی ٹولیاں اور گروہ شہر کی گلیوں میں اور سڑکوں پر جنازہ تلاش کر رہے تھے.

وہ پچھی شاہرہ کی طرف چل پڑا............ چوک چوراہے گلیاں نکڑیں ٹولیاں گروہ۔ بس جنازے کی گمشدگی کی باتیں............ ہر کوئی اپنی اپنی کہہ رہا تھا۔

''شاہراہ نمبر ایک کا موڑ کاٹتے تو میں نے خود دیکھا تھا۔......''

''میں نے شاہراہ نمبر تین کے درمیانی چوک میں دیکھا تھا۔......''

''میں نے بغلی سڑک کے موڑ سے سو گز ادھر دیکھا تھا۔......''

لیکن یہ کسی کو معلوم نہ تھا کہ جنازہ گم کہاں ہوا ہے؟

کیا معلوم جنازہ اٹھایا ہی نہ گیا ہو اور لاش ابھی تک سولی پر ہی لٹک رہی ہو. اس کے دھیان میں آیا۔

کیا معلوم یہ سب وہم ہو۔ سارا راستہ وہ سوتا آیا ہو اور اب جاگا ہو۔

یا پھر وہ اب جاگ رہا ہو اور جنازہ واقعی گم ہو گیا ہو۔

وہ بڑے میدان کی طرف بڑھنے لگا۔

اندھیرا شہر کو نرغے میں لے رہا تھا۔ اور رات کوئی دم میں شہر پر ٹوٹ پڑنے والی تھی......اور لوگ بھاگ رہے تھے، دوڑ رہے تھے۔

'' کچھ پتہ چلا''؟ کسی نے کسی سے پوچھا، اسے کچھ پتہ چلا۔

''نہیں......'' کسی نے کسی کو کہا، وہ کچھ جان نہ سکا۔

''بڑے میدان میں تو اندھیرا ابھرا ہوا ہے...... اس نے'' اس نے سنا اور اس کے قدم رُک گئے۔
''دفعتاً بھاگتے دوڑتے لوگوں میں سے ایک' کوئی اس کی طرف مُڑا: ''تم کون ہو؟''
''میں...... ''میں ہوں!'' پھر اس نے چپکے سے اپنے آپ سے پوچھا: ''میں کون ہوں؟'' مگر اسے کوئی جواب نہ ملا۔

''میں......'' اس نے پھر کچھ کہنا چاہا۔ ذہن پر زور دیا مگر کچھ یاد نہ آیا۔ دھندلائیوں میں ہاتھ پیر مارتے ہوئے بس اتنا یاد آیا کہ لوگ ایک تابوت اٹھائے جا رہے تھے' اس تابوت میں......

اس تابوت میں شاید وہ تھا' یا پھر شاید وہ نہیں تھا۔

اب بھی شک کے کلہاڑے ہاتھوں میں لئے ایک دوسرے کے پیچھے بھاگتے ہوئے، ان میں سے ہر ایک دوسرے سے پوچھ رہا ہے: ''تم کون ہو؟''

''میں...... میں......'' دوسرا جواب دینے کے لئے ذہن پر زور ڈالتا ہے مگر اسے کچھ یاد نہیں آتا۔ دھندلائیوں میں ہاتھ پیر مارتے ہوئے بس اتنا یاد آتا ہے کہ لوگ ایک تابوت اُٹھائے جا رہے تھے، اس تابوت میں، اس تابوت میں شاید وہ تھا، پھر شاید وہ نہیں تھا۔

جوں ہی قبر کھودنے کا کام مکمل ہوا۔ ان کے چہروں پر جگمگاہٹیں کروٹیں لینے لگیں۔

وہ پچھلے کئی مہینوں سے یہ قبر کھودرہے تھے...... کبھی نیچے سے دلدل نکل آتی اور کبھی آسمان پانی بن جاتا۔ قبر کھودنے کے دوران انھیں معلوم ہوا، اندر ہی اندر شہر کی زمین دلدل اور آسمان پانی ہو چکا ہے۔ مگر انہیں ہر صورت میں قبر کھودنا تھی۔ اور اب کہ قبر کھد چکی تھی، وہ مٹی کے ڈھیر کے پاس بیٹھے ستا رہے تھے...... سلیں ترتیب سے ایک طرف پڑی تھیں۔ گارا بنانے کیلئے پانی سے لبالب بھری بالٹی بھی پاس ہی رکھی تھی۔ بس ایک جنازے کا انتظار تھا۔

لمحوں کے سلسلے سرکتے رہے، کھسکتے رہے اور آخر قبر کھودنے والوں کی آنکھیں قبرستان کی طرف بڑھتا ہوا راستہ دیکھ دیکھ پتھرا گئیں...... ڈوبتا سورج اور خالی قبر۔

پھر پُراسرار سناٹے کے تنے ہوئے خیمے سے دفعتاً ایک آواز گونجی...... جنازہ گم ہو گیا ہے۔

سورج ڈوب گیا۔ سروں پر منڈلاتی رات نیچے اترنے لگی۔

قبر کھودنے والوں میں سے ایک نے دوسرے کی طرف دیکھا اور بھرائی ہوئی آواز میں کہا: ''...... لیکن اب ہم دفن کیسے کریں گے؟''

''دفن......؟'' دوسرا چونکا۔

''ہاں قبر کھد جائے تو پھر لاش مانگتی ہے......!''

سب نے ایک دوسرے کو مشکوک نظروں سے دیکھا...... نیچے اترتی رات روشنی کو دبوچ رہی تھی اور خالی قبر اپنی جسامت سے کہیں بڑی دکھائی دے رہی تھی۔

''.....لیکن لاش کس کی؟'' ایک بڑبڑایا۔

''کوئی بھی لاش..... کھدی ہوئی قبر تو بس مردہ مانگتی ہے''۔

''ایک لاش.....''

''کوئی بھی لاش.....''

سرگوشیوں کے کندھوں سے سوال پھسلا، قبرستان سے نکلا اور رینگتا رینگتا سارے شہر میں پھیل گیا..... چوک، چورا ہے، بازار، گلیاں، نکڑیں، ٹولیاں، گروہ۔ چپ چاپ ایک دوسرے کو تکتی ہوئی آنکھیں..... رات نیچے اتر آئی تھی۔ اور بال کھولے شہر میں پھر رہی تھی۔

ایک ایک کر کے ہر شخص سہمے ہوئے گھروں میں کھو گیا، جہاں بچے اور عورتیں پہلے ہی رو رو چپ ہو چکی تھیں۔

وہ شاید گھر میں تھا، یا پھر شاید گھر میں نہیں تھا۔

''..... اتنی دیر؟'' ''اتنی دیر؟'' شاید اس کی بیوی نے کہا، پھر شاید اس کی بیوی نے نہیں کہا۔

''کھدی ہوئی قبر تو بس لاش مانگتی ہے..... لاش نہ ملے تو شہر تباہ ہو جاتا ہے.....!''

دونوں میں سے شاید کسی نے کسی سے کہا، یا پھر شاید دونوں میں سے کسی نے کسی سے نہیں کہا۔

''کیا.....؟ شاید دونوں نے بیک وقت کہا یا پھر شاید دونوں نے بیک وقت نہیں کہا''۔

''کچھ نہیں.....'' دونوں نے شاید بیک وقت جواب دیا، یا پھر شاید دونوں نے بیک وقت جواب نہیں دیا۔

دونوں شاید ایک ساتھ ایک بستر پر تھے، یا شاید دونوں ایک ساتھ ایک بستر پر نہیں تھے.....
نیند شاید ان کی آنکھوں میں بھری ہوئی تھی، یا پھر شاید نیند ان کی آنکھوں میں بھری ہوئی نہیں تھی۔

باہر رات شاید اپنے بال باندھ رہی تھی، یا پھر شاید باندھ نہیں رہی تھی..... سورج ایک آنکھ کھولے شہر کو دیکھ رہا تھا، یا پھر شاید شہر کو نہیں دیکھ رہا تھا۔

شاید اندھیرے میں، شاید روشنی میں..... یا پھر شاید نہ اندھیرے میں، نہ روشنی میں، کھدی ہوئی قبر اپنی جسامت سے بہت بڑی ہو گئی تھی اور لاش مانگ رہی تھی۔

شاید دن گزر گیا، یا پھر نہیں گزرا۔

شاید رات پھر آ گئی، یا پھر شاید نہیں آئی۔

شک ان کے بدنوں کے ادھڑے بوسیدہ دروازوں پر دستک دے رہا ہے۔ خالی منظر ان کی بوڑھی نظروں کو نوچ رہا ہے۔ بھوک ان کی انتڑیوں کو بل دے رہی ہے..... اور ایسے میں وہ سب، سب کے سب، ان میں سے ہر کوئی، وحشت زدہ آنکھیں پھاڑے کسی دوسری آنکھ کے جھپکنے کا منتظر ہے کہ کھدی ہوئی قبر تو بس لاش مانگتی ہے.....

عشق نہ پُچھے

رشید امجد

اس کے ساتھ تعلق کی ایک زمانی مدت تو تھی ہی لیکن لگتا یوں ہے جیسے یہ تعلق ازلوں ازلی ہے۔
چودہ پندرہ برس پہلے اس نے پہلی بار اسے دیکھا، اس سے پہلے اس کی ضرورت ہی نہیں تھی۔ پرانے گھر میں، جو شہر کے قدیمی حصہ میں تھا، اس کی نہ ضرورت تھی نہ وہ وہاں پہنچ سکتی تھی۔ وہ گلیاں تنگ ضرور تھیں لیکن محبتوں سے بھری ہوئی تھیں۔ ضرورت کی ہر شے دروازے پر موجود تھی۔ صبح سویرے کلچے اور لسی کا ناشتہ کر کے گلیوں گلی بڑے چوک میں آ نکلتا، جہاں کسی بھی جگہ جانے کے لیے تانگوں، سوزوکیوں اور ویگنوں کی لائنیں لگی رہتی تھیں۔ صدر کا کرایہ چار آنے تھا اور کوشش یہی ہوتی تھی کہ ایک طرف سے اسے بھی بچا لیا جائے۔ وہ تین ساتھی اکٹھے ہو جاتے تو گپ شپ لگاتے پیدل ہی چل پڑتے، محبتوں میں رچے ہوئے فاصلے بھی مختصر سے لگتے تھے۔ ہر شے بھری بھری سی تھی، منہ تک لبالب اور وہ ان میں گردن کو خم دے لکے کبوتر کی طرح غٹرغوں غٹرغوں کرتا پھرتا تھا، پھر آہستہ آہستہ نہ جانے کیا ہوا کہ چیزیں سکڑنے لگیں اور فاصلے بڑھنے لگے۔ بیوی اور بچوں کے اصرار پر اس نے پرانے شہر سے باہر پلاٹ لے لیا۔
اپنے طور پر اسے اب بھی یقین تھا کہ اسے بہکایا گیا ہے۔ وہ اس تنگ گلی سے نکلنا نہیں چاہتا کیونکہ اس تنگ گلی میں اسے اپنا آپ بڑا لگتا تھا اور نئے علاقے کی کھلی سڑک پر وہ بہت چھوٹا ہو جاتا تھا۔ لیکن کہتے ہیں نا کہ ایک دفعہ پاؤں اکھڑ جائے تو آدمی پھسلتا ہی چلا جاتا ہے، اس کے ساتھ بھی یہی ہوا۔

''یہ پلاٹ لینا ہی میری سب سے بڑی حماقت تھی'' وہ اپنے آپ سے کہتا، مگر اب کیا ہو سکتا تھا، پلاٹ لیا تو نیا گھر بننا بھی شروع ہو گیا۔ پرانا مکان بک گیا، نیا گھر بس بن ہی گیا۔ اب جانے کی باری آ گئی۔ وہ کئی دن اپنے آپ کو اس کے لیے تیار کرتا رہا۔ بچے کلکاریاں مار رہے تھے، بیوی کے پاؤں زمین پر نہ لگتے لیکن وہ اندر ہی اندر ٹوٹے چلا جا رہا تھا، یہاں رکنے کی اب کوئی صورت نہ تھی، آخر جانا ہی تھا۔
جس دن وہ نئے گھر پہنچے اسے لگا اس کی ماں آج ہی مری ہے اور وہ اسے دفنا کر قبرستان سے ادھر آ

نکلا ہے۔ ماں کئی دن یاد آتی رہی، پھر کچھ معمول شروع ہوا تو آنے جانے کی دقت کا احساس ہوا، نئے گھر کی چٹ پر کچھ اکٹھا ہو گیا تھا، کچھ قرض لے لیا اور ایک سانولی سی شام سودا پکا ہو گیا۔ ماڈل تو خاصا پرانا تھا لیکن اتنے پیسوں میں یہی مل سکتا تھا، سو اس نے حسب معمول سر ہلایا اور اپنے آپ سے کہا "چلو یہ بھی غنیمت ہے۔"

خود تو اسے سٹیئرنگ پکڑنا بھی نہیں آتا تھا اس لیے وہ دفتر کے ڈرائیور کو ساتھ لے گیا۔ ڈرائیور ہی اسے چلا کر لایا اور جب اس نے اسے پورچ میں کھڑا کیا تو بیوی بچے اندر سے دوڑے آئے اور اس کے اردگرد کھڑے ہو گئے، اور اندر باہر دیکھنے لگے۔ وہ ایک کونے میں چپ چاپ سہما ہوا سا اس سوچ میں کہ اب اسے چلائے گا کون۔ ڈرائیور شاید اس کی مشکل سمجھ گیا، خود ہی بولا......

"صاحب جی فکر نہ کریں میں روز شام کو آ جایا کروں گا، بس ہفتہ دس دن میں آپ سیکھ جائیں گے۔"

ہفتہ دس دن تو اسے اسٹارٹ کرنے اور سٹیئرنگ سیدھا کرنے ہی میں لگ گئے، ڈرائیور اسے ایک کھلے میدان میں لے جاتا اور دائرے میں چکر لگوا کر دائیں بائیں مڑنے کی مشق کرواتا، شاید بیسویں پچیسویں دن جب اس نے پھر دوسرے کی بجائے چوتھا گیئر لگا دیا تو ڈرائیور نے ہاتھ جوڑ دیے......

"سر مجھے تو معاف کر دیں، یہ آپ کے بس کی بات نہیں۔"

دوسرے دن ڈرائیور خلاف معمول شام کو نہیں آیا۔

"اب وہ نہیں آئے گا۔" اس نے اپنی بیوی سے کہا۔

"آ کر بھی کیا کرے گا۔" وہ غصہ سے بولی۔ "تم کچھ سیکھنے کی کوشش ہی نہیں کرتے۔"

"اب اس عمر میں کیا سیکھوں گا۔" اس نے جیسے خود سے کہا۔

دو تین دن وہ پورچ میں کھڑی رہی، دفتر میں کسی نے کہا کھڑے کھڑے بیٹری بیٹھ جاتی ہے، اس کا دل بیٹھ گیا۔ شام کو اس نے بڑی مشکلوں سے خود کو تیار کیا اور اسٹارٹ کر کے میدان کی طرف نکل پڑا۔ میدان زیادہ دور نہیں تھا، اب یاد نہیں کہ چکر لگاتے لگاتے یا کہیں مڑتے مڑاتے مکالمہ شروع ہوا۔ چیزوں سے مکالمہ کرنے کی اس کی عادت بہت پرانی تھی۔ پرانے محلے میں بھی اس کے کئی دوست تھے، گلی کا گیٹ، خود گلی، نکڑ کا ٹیڑھا کھمبا، گھر کا بوسیدہ دروازہ، ان سب کے ساتھ اس کا مکالمہ چلتا رہتا تھا۔ آتے جاتے وہ ان کا حال پوچھتا وہ اس کی خیریت معلوم کرتے۔ اپنے کمرے کی دیواروں سے تو کبھی رات رات بھر مکالمہ ہوتا۔ دفتر میں وہ اپنی میز سے بھی گفتگو کر لیتا تھا۔ یہ سب اس کے دوست تھے جو اسے کبھی تنہائی کا احساس نہ ہونے دیتے۔

نئے گھر میں وہ اکیلا تھا۔ سڑک، کھمبے، حتیٰ کہ دیواریں بھی اس کے لیے اجنبی تھیں، وہ اس کی بات

ہی نہ سمجھتیں، وہ کچھ کہنے کی کوشش کرتا تو وہ چپ اکھڑی ہوئی نظروں سے اسے دیکھتی رہتیں، یہاں اس کا کوئی دوست نہ تھا۔ لوگ بھی اجنبی اور ایک دوسرے سے بے زار بے زار سے اور چیزیں بھی اجنبی اور چپ چاپ سی۔ ایک چپ لگ گئی جو اسے اندر ہی اندر کھوکھلا کیے جا رہی تھی، ایسے میں اس مکالے نے اسے چہکا دیا، وہ خوشی خوشی گھر آیا۔

جب سے وہ نئے گھر میں آئے تھے وہ خاموش خاموش رہتا تھا۔ اسے یوں ہشاش بشاش سا دیکھ کر بیوی لمحہ بھر کے لیے چونکی......

''بڑے خوش نظر آ رہے ہو؟''

''صبح ویگن والے کو جواب دے دینا، پرسوں سے سب گاڑی میں جایا کریں گے۔''

''لیکن......''

''لیکن ویکن کچھ نہیں، میں کر لوں گا۔''

یہ تبدیلی غیر معمولی سی تھی، بیوی کچھ بے یقینی سی کیفیت میں رہی، کہاں تو یہ کہ وہ سٹیئرنگ کو ہاتھ لگاتے بیزاری کا اظہار کرتا اور کہاں یہ جوش کہ سب کو لے کر نکلے گا، لیکن وہ اپنی جگہ پُرسکون تھا۔ ''مکالمہ شروع ہو جائے تو دُوری ختم ہو جاتی ہے۔'' اس نے اپنے آپ سے کہا...... ''اب ڈرنے کی ضرورت نہیں، اب میری اس کے ساتھ دوستی ہو گئی ہے۔''

پھر دوستی کا ایسا دور شروع ہوا کہ مَن و تُو کا جھگڑا مٹ گیا۔ فاصلے سمٹ گئے۔ بیوی اور بچوں کو ان کے سکول چھوڑ کر اپنے دفتر تک لمبے فاصلے میں ڈھیروں باتیں ہوتیں، کبھی وہ بولتا تو وہ سنتی، کبھی وہ بولے چلی جاتی اور وہ سنے چلا جاتا۔ وہ اس کا ہر لمحہ خیال رکھتا، ذرا سی تکلیف ہوتی تو اسے لیے مکینک کے پاس پہنچ جاتا۔ اس کے دوست ہنستے......

''یار تم نے اس پرانی گاڑی پر اتنے پیسے لگا دیے ہیں کہ اب تو صرف پَر لگانے ہی رہ گئے ہیں۔''

وہ اندر ہی اندر کھلکتا...... انہیں کیا معلوم کہ واقعی اس کے پَر ہیں اور ہم دونوں ان پَروں سے کہاں کہاں اڑتے پھرتے ہیں۔

اس کی توجہ اور گاڑی کے لیے کچھ نہ کچھ خرچ کرتے رہنے سے بیوی بچے بھی اب چڑنے لگے تھے۔ بیٹا جو اب کالج میں آ گیا تھا کہتا......

''اس پرانی گاڑی پر اتنا خرچہ کرنے کی کیا ضرورت ہے۔''

''تو کیا کروں اسے کھڑا کر دوں؟ آخر پرانی گاڑیوں پر خرچہ تو آتا ہی ہے۔''

''بیچ کر نئی لے لیں۔'' بیٹا اصرار کرتا۔

اسے اس تصور ہی سے ہول آتا...... ''نہیں نہیں، ٹھیک چل رہی ہے۔ نئی کون سی مفت مل جائے گی۔''

ہر مہینے جب تنخواہ میں سے ایک بڑی رقم گاڑی کے کھاتے میں نکل جاتی تو بیوی کا موڈ کئی کئی دن ٹھیک نہ ہوتا......

''یہ گاڑی تو ہمیں کنگال کر دے گی۔'' وہ بڑبڑاتی۔

''پرانی بھی تو ہے لیکن ہمارا کام تو چل رہا ہے۔'' وہ وکالت کرتا۔

''میرا خیال ہے اس کی اور آپ کی عمریں برابر ہی ہیں۔'' بیٹا طنز کرتا۔

''شاید تم ٹھیک ہی کہتے ہو۔''

''میں تو کہتا ہوں اسے فوراً نکال دیں۔ ایک آدھ سال اور گزر گیا تو کچھ بھی نہیں ملے گا۔'' بیٹے نے سمجھایا۔

''اور اس ایک آدھ سال میں یہ اس پر دس پندرہ ہزار اور لگا دیں گے۔'' بیوی غصے سے بولی۔

وہ کچھ نہ بولا، اٹھ کر اپنے کمرے میں چلا آیا۔

''میں نے ان کے کہنے پر زندگی کی سب سے بڑی غلطی کی تھی کہ پرانے محلے سے نکل کر یہاں آیا، لیکن اب میں اس غلطی کو نہیں دہراؤں گا۔''

اور اسے پرانا محلہ یاد آ گیا۔ وہ تنگ سی لیکن محبت سے لبالب بھری گلی جو اسے اپنی بانہوں میں جکڑ لیتی تھی، کلچے والے کی دکان جہاں سے وہ روز صبح گرم گرم کلچے لیتا تھا، اور وہ دودھ والا، لسی کا بھرا گلاس...... سارا دن کیا تازگی رہتی تھی اور اب ڈبل روٹی کے سوکھے ٹکڑے اور بدوضع جام، لگتا ہے میٹھی موم کھا رہے ہیں۔''

ان دنوں پھر کچھ اسی طرح کی کیفیت تھی، جیسے پرانے گھر میں آخری چند مہینوں میں ہوئی تھی، کچھ اکھڑا اکھڑا پن، کچھ بے زاری سی۔ ایک صبح سٹارٹ ہونے میں کچھ دیر لگ گئی تو اس نے ویسے ہی کہہ دیا......

''میرا خیال ہے اب رنگ پسٹن بدلوا لینے چاہئیں۔'' بیوی اور بیٹے تو بھڑک اٹھے۔

''اب اس پر ایک پیسہ بھی نہیں خرچ کرنا۔'' بڑے بیٹے نے غصے سے کہا۔

''اور ہم نے ایک فیصلہ کیا ہے۔'' چھوٹے بیٹے نے گویا اسے اطلاع دی۔

''کیا؟''

''اگلے مہینے آپ ریٹائر ہو رہے ہیں ناں، آپ کو جو پیسے ملیں گے اس میں کچھ ڈال کر ہم نے گاڑی بدلنا ہے۔'' بیوی نے گویا فیصلہ سنا دیا۔

وہ کچھ نہ بولا۔ ان دنوں ویسے ہی اداسی تھی، دفتر سے تیس سال کی رفاقت ختم ہو رہی تھی۔ اس کی خاموشی پر بیوی بچے کھل اٹھے۔

''میں نے کہا تھا ناں ابو مان جائیں گے۔'' چھوٹے بیٹے نے خوشی سے کہا۔
مہینہ تو پر لگا کر اُڑ گیا۔ سٹیئرنگ سنبھالتے ہوئے اسے کچھ شرم سی آئی...... ''نہیں نہیں، ایسا نہیں ہو سکتا، میں نہیں ہونے دوں گا۔'' وہ اپنے آپ سے کہتا یا اسے سناتا۔ کچھ معلوم نہ ہوتا، بس اس کی بڑبڑاہٹ جاری رہتی۔

ایک آدھ مہینہ پیسے ملنے میں لگ گیا۔ اس دوران کبھی ناشتے پر، کبھی کھانا کھاتے ہوئے دونوں بیٹے کسی نہ کسی حوالے سے گاڑی کا ذکر چھیڑ دیتے اور اسے ذہنی طور پر تیار کرتے کہ اب گاڑی کو نکال دینا چاہیے۔ وہ ہوں ہاں کر کے اٹھ جاتا۔ لیکن اندر ہی اندر اس کا دل بیٹھا جا رہا تھا۔ بیوی بچوں کے اصرار کے سامنے ٹھہرنے کی سکت اب اس میں نہیں تھی، کبھی بھی نہیں تھی، ہوتی تو وہ پرانا گھر ہی کیوں چھوڑتا۔ اور اب تو زندگی کی شام ہوئی جا رہی تھی، جدائی کے سلسلے شروع ہونے والے تھے۔

اسے دوپہر کو سونے کی عادت تھی، دفتر سے آ کر بھی وہ ضرور کچھ دیر آنکھ لگا لیتا تھا۔ اس دوپہر بھی وہ حسبِ معمول سو رہا تھا کہ بیٹے نے اسے جگایا۔ وہ ہڑبڑا کر اٹھ بیٹھا......

''کیا بات ہے؟''

''ابو ذرا اس پر دستخط کر دیں۔''

''کیا ہے یہ؟''

''آپ دستخط تو کریں۔'' اس نے کاغذ اور قلم آگے بڑھاتے ہوئے کہا۔ نیم غنودگی میں دستخط کر کے وہ پھر سو گیا۔ شام کو چائے پیتے ہوئے بیوی نے کہا......

''ماشاءاللہ آپ کے دونوں بیٹے بڑے سیانے ہیں، انہوں نے گاڑی کی اچھی قیمت وصول کر لی ہے۔''

''کیا؟'' پیالی اس کے ہاتھ سے گرتے گرتے بچی۔

''آپ سے دستخط کرائے تھے نا، دوپہر کو۔''

''وہ......'' وہ کچھ نہ کہہ سکا، بس اٹھ کر اپنے کمرے میں چلا آیا۔ زندگی بھر اس نے یہی کیا تھا۔ کچھ نہ کر پائے تو چادر میں منہ لپیٹ کر پڑ رہنا۔

تین چار دن بعد بیٹے پھر پھرا کر اچھے ماڈل کی گاڑی لے آئے۔ نئی گاڑی خوبصورت تھی۔ بیوی بچوں نے کہا۔

''چلو آئس کریم کھانے چلتے ہیں۔''

اس کا دل بیٹھ سا گیا...... ''تم لوگ جاؤ، میں گھر ہی رہتا ہوں۔''

''یہ کیسے ہو سکتا ہے؟'' بیٹے نے چابی اس کی طرف بڑھائی۔ ''آپ ہی چلائیں۔''

''میں......'' اس نے کچھ کہنا چاہا لیکن اس سے پہلے ہی بیوی بول پڑی...... ''بچوں کی خوشی میں تو

شریک ہوجائیں۔"

وہ نہ چاہتے ہوئے بھی ڈرائیونگ سیٹ پر بیٹھ گیا۔ کانپتے ہاتھوں سے گاڑی اسٹارٹ کی۔ ہاتھ سٹیئرنگ پر جم نہیں رہے تھے۔ دو ایک بار گاڑی لگتے لگتے بچی، پھر جب اوپر تلے اس نے گیئر غلط لگائے تو بیٹا رہ نہ سکا اور بولا۔

"ابو کیا کر رہے ہیں، آپ تو گیئر ہی توڑ ڈالیں گے۔"

اس نے بڑی مشکل سے گاڑی روکی اور بولا......

"بیٹا تم چلاؤ مجھ سے نہیں چل رہی۔"

اور اسے لگا وہ واقعی گاڑی چلانا بھول گیا ہے۔

نئی کتابیں

خود کشی کے موسم میں (نظمیں)

زاہد امروز

ریت پہ بہتا پانی (نظمیں)

قاسم یعقوب

زیر اہتمام: آج کی کتابیں، کراچی

سہ پہر کا مکالمہ

رشید امجد

صبح سب سے پہلے بیوی نے دیکھا کہ وہ بستر پر نہیں ہے۔
کچھ دیر انتظار کرنے کے بعد کہ باتھ روم میں نہ ہو، اس نے سارے کمرے دیکھ ڈالے۔ باہر والا دروازہ اندر سے بند تھا۔ دوبارہ ایک ایک کمرہ دیکھا، پھر بڑے بیٹے کو جگایا۔
''کیا بات ہے؟'' بڑا بیٹا ہڑبڑا کر اٹھا۔
''تمہارے ابو!'' آواز رندھ گئی۔
''کیا ہوا...... کیا ہوا؟'' بیٹا اچھل کر کھڑا ہو گیا۔
''تمہارے ابو...... گھر میں نہیں ہیں۔''
بڑے بیٹے نے بے یقینی اور جھنجلاہٹ سے اس کی طرف دیکھا، ''کیا مطلب؟''
''میں نے ایک ایک کمرہ دیکھ لیا۔ وہ کہیں نہیں۔''
گفتگو سن کر بیٹی بھی اٹھ گئی، ''تو پھر کہاں ہیں؟''
''باہر والا دروازہ بھی اندر سے بند ہے۔'' اب آنسو رکے نہیں رکتے۔
چند لمحے عجیب پُر اسرار سکوت......
پھر وہ سب اپنے اپنے بستروں سے نکل کر اسے تلاش کرتے ہیں۔ باتھ روم میں، سونے کے کمروں میں، ڈرائنگ روم میں، باورچی خانے میں، اسٹور میں۔
بڑا بیٹا کہتا ہے، ''کہیں صبح سویرے باہر نہ نکل گئے ہوں۔''
ماں جھنجلا کر کہتی ہے، ''لیکن دروازہ اندر سے بند ہے۔''
چھوٹا بیٹا چند لمحے سوچتا رہتا ہے، ''کیا معلوم رات ہی کو گھر نہ آئے ہوں؟''
بیٹی نفی میں سر ہلاتی ہے، ''میں نے خود دروازہ کھولا تھا، جب انہوں نے گھنٹی بجائی تھی۔''

چھوٹا بیٹا اسے گھورتا ہے، ''تم تو ہر وقت اپنے ہی خیالوں میں رہتی ہو، کیا پتا وہ باہر ہی رہ گئے ہوں اور تم نے دروازہ بند کرلیا ہو۔ یا وہ گھنٹی ہی بجاتے رہے ہوں اور تم نے دروازہ کھولا ہی نہ ہو۔''

بیٹی غصے سے اسے دیکھتی ہے، ''تم تو ہر وقت میرے ہی پیچھے رہتے ہو۔''

ماں بستر پر ہاتھ پھیرتی ہے، ''رات کو وہ یہاں سوئے تھے۔''

بڑا بیٹا مشکوک نظروں سے ماں کی طرف دیکھتا ہے، ''کیا معلوم؟''

چھوٹا بیٹا کہتا ہے، ''مجھے ساری رات باہر کھڑ کھڑ سنائی دیتی رہی ہے۔ میرا خیال ہے وہی ہوں گے۔ وہ ضرور رات کو باہر ہی رہ گئے ہیں؟''

''کیا معلوم وہ گھر ہی میں کہیں ہوں؟'' ماں بڑبڑاتی ہے۔

وہ پھر اسے تلاش کرنے گھر کے کونے کونے میں پھیل جاتے ہیں۔

ایک ایک کمرہ دیکھتے ہیں۔

''رات کو انہیں کھانا کس نے دیا تھا؟'' بڑا بیٹا ماں اور بہن کی طرف دیکھ کر سوال کرتا ہے۔ ماں کو یاد آتا ہے اس نے انہیں کھانا دیا تھا۔ پھر یاد آتا ہے شاید اس نے نہیں دیا تھا۔ بیٹی کو یاد آتا ہے شاید اس نے یا شاید اس نے نہیں۔

دونوں ایک دوسرے کی طرف دیکھ کر چپ رہتی ہیں۔

''سوال ہے، اب انہیں کہاں تلاش کیا جائے؟'' بڑا بیٹا بڑبڑاتا ہے۔

''کیوں نہ ان کے سارے دوستوں کے گھر فون کیا جائے، شاید دیر ہونے کی وجہ سے کہیں رک گئے ہوں۔'' چھوٹا بیٹا رائے دیتا ہے۔

بیٹی جھنجلا کر کہتی ہے، ''میں نے خود دروازہ کھولا تھا، وہ رات کو گھر آئے تھے، کیوں امی؟''

ماں کو کچھ یاد نہیں آتا۔ کبھی خیال آتا ہے وہ آئے تھے، اس نے ان کے لیے کھانا گرم کیا تھا...... کھانا کھاتے ہوئے وہ باتیں کرتے رہے تھے، پھر کتاب...... کبھی خیال آتا ہے وہ آئے ہی نہیں، وہ ساری رات انتظار اوڑھ کر ان کی راہ تکتی رہی ہے۔

''کیوں امی؟''

''لیکن فون کرنے میں کیا حرج ہے؟''

''دروازہ اندر سے بند ہے۔'' بڑا بیٹا بڑبڑاتا ہے، ''اس کا مطلب ہے وہ آئے ہی نہیں اور اگر آئے ہیں تو پھر کہیں گئے نہیں۔''

تو پھر کہاں ہیں؟

وہ پھر اسے تلاش کرنے کے لیے گھر کے کونے کونے میں پھیل جاتے ہیں۔

ایک ایک کمرہ، ایک ایک کونا، ایک ایک الماری۔

"میرا خیال ہے وہ رات کو آئے ہی نہیں۔" بڑا بیٹا صوفے میں گرتے ہوئے مایوسی سے کہتا ہے، "امی آپ بتائیں نا۔"

ماں کو کچھ یاد نہیں آتا۔ کبھی خیال آتا ہے اس نے کھانا گرم...... کبھی نہیں، ساری رات انتظار......

"مجھے کچھ پتا نہیں، کچھ معلوم نہیں۔" وہ روہانسی ہو جاتی ہے۔

بیٹی آگے بڑھ کر اسے سنبھالتی ہے۔ چھوٹا بیٹا فون کی طرف بڑھ جاتا ہے۔

بڑا بیٹا کہتا ہے، "میں ذرا باہر تو دیکھ لوں، کہیں وہ ابھی تک دروازے پر ہی نہ کھڑے ہوں۔"

وہ باہر جاتا ہے۔ پھر اندر آکر مایوسی سے سر ہلاتا ہے۔

ماں اب رونے لگتی ہے، "وہ کبھی رات کو باہر نہیں رہے۔ یہ پہلی رات ہے۔"

خالی بستر پر شکنیں ہیں بھی اور نہیں بھی۔

وہ رات کو سوئے تھے یا شاید نہیں۔

تھوڑی دیر بعد چھوٹا بیٹا منہ لٹکائے آتا ہے، "وہ کسی دوست کے یہاں بھی نہیں۔"

"تو پھر کہاں گئے؟" اب بیٹی کی آنکھوں میں بھی آنسو جھلملانے لگے ہیں، "کہیں میں نے واقعی انہیں باہر چھوڑ کر دروازہ بند نہ کر لیا ہو؟" کبھی یاد آتا ہے، وہ آئے تھے۔ گھنٹی کی آواز سن کر اس نے دروازہ کھولا تھا، انہوں نے اسے پیار کیا تھا، پھر اس کے پاس سے گزر کر اپنے کمرے کی طرف چلے گئے تھے، وہ دروازہ بند کر کے اپنے کمرے میں آگئی تھی۔ کبھی یاد آتا ہے گھنٹی کی آواز سن کر اس نے دروازہ ہی نہیں کھولا تھا۔ گھنٹی بار بار بجتی رہی تھی مگر اس نے......

"نہیں نہیں، وہ اندر آئے تھے...... وہ اندر آئے تھے۔" وہ ہذیانی انداز میں چیختی ہے، "وہ نہیں آئے تھے...... نہیں...... نہیں۔"

ماں اور بڑا بیٹا اسے شانوں سے پکڑ کر صوفے میں دھکیل دیتے ہیں۔

چھوٹا بیٹا بڑبڑاتا ہے، "وہ آئے ہی نہیں۔ اس نے دروازہ ہی نہیں کھولا ہوگا۔"

بڑا بیٹا اسے ڈانٹتا ہے، "چپ رہو۔"

خود وہ رات گئے تک ناول پڑھتا رہا تھا۔ کبھی یاد آتا ہے کہ گھنٹی کی آواز آئی تھی اور کسی نے دروازہ کھولا تھا اور کوئی اندر آیا تھا۔ کبھی یاد آتا ہے کہ گھنٹی بجی ہی نہیں۔

چھوٹا بیٹا اصرار کیے جاتا ہے، "رات کو کوئی ضرور باہر تھا۔ ساری رات کھڑ کھڑ ہوتی رہی ہے۔"

اسے کبھی یاد آتا ہے کہ ساری رات کوئی دیواروں، کھڑکیوں اور دروازوں پر دستکیں دیتا رہا ہے۔

کبھی یاد آتا ہے کہ وہ ساری رات مزے سے سویا رہا، ذرا بھی آواز نہیں آئی۔

"تو وہ گھر کے اندر بھی نہیں ہیں اور باہر بھی نہیں۔" ماں افسوس سے سر ہلاتی ہے۔

دنوں، سالوں اور مہینوں کے بعد کئی بند تھان خود بخود کھلتے چلے جاتے ہیں۔ رنگ برنگی کھٹی میٹھی

تصویریں...... ذائقے، کڑواہٹیں، مٹھاسیں، دکھ سکھ کے کئی لمبے سال سمٹ کر سوئی کے ناکے میں سما جاتے ہیں۔

''تو وہ نہیں ہیں۔'' وہ چیخ مار کر بیٹی سے لپٹ جاتی ہے۔

دروازہ اندر سے بند ہے، یا شاید نہیں ہے۔

کسی نے دروازہ کھولا، شاید نہیں کھولا۔

وہ ساری رات باہر ہی کھڑے رہے، یا اندر آ گئے۔

شاید...... یا شاید نہیں۔

وہ سارے ڈرائنگ روم میں صوفوں میں دھنسے اپنے اپنے جہنم کو سمیٹ رہے ہیں۔ کوئی کچھ نہیں بولتا، بس کبھی کبھی سر اٹھا کر ایک دوسرے کو دیکھ لیتے ہیں اور دوسرے ہی لمحے مجرموں کی طرح سر جھکا کر اپنے اپنے طوقوں میں دبک جاتے ہیں۔

ایک عجب پراسرار خاموشی۔

اور ان سب سے الگ وہ...... جسے یہ سارے تلاش کر رہے ہیں، لکھنے کی میز پر بیٹھا سر جھکائے کتاب پڑھے جا رہا ہے۔ کبھی کبھی سر اٹھا کر ان کی بوکھلاہٹیں، اداس چہرے اور مایوس باتیں سنتا ہے اور پھر سر جھکا کر پڑھنے لگتا ہے۔

یہ کہانیاں بھی کم بخت عجیب ہوتی ہیں۔ کبھی شروع ہونے سے پہلے ہی ختم ہو جاتی ہیں اور کبھی شروع ہو کر ختم ہونے کا نام ہی نہیں لیتیں۔

''فیض اور مارکسی جمالیات''۔ حقائق کی روشنی میں

محمد علی صدیقی

حال ہی میں میری نظر سے ایک نوجوان نقاد کا مقالہ ''فیض اور مارکسی جمالیات'' سے گزرا۔ یہ مقالہ کچھ مفروضہ بلندی سے تحریر کیا گیا ہے جس کا مقصد بعض ترقی پسند نقادوں کی فیض فہمی پر اعتراضات مقصود ہے۔ اعتراضات بہت ضروری ہوتے ہیں۔ لیکن ہر مصنف کو وہ مقام نہ دینا چاہیے جس کا وہ دوسروں سے طالب ہو۔ ہم پہلے ترقی پسند نقادوں کے وہ اقتباسات کے کلیدی دعوے نقل کرتے ہیں جن پر وہی حوالے دیے گئے ہیں جو مصنف نے درج کیے ہیں۔

''ا۔ علی سردار جعفری نے اپنی شاعری کو انقلاب کی نذر نہیں کیا بلکہ رومانیت کو اپنی شاعری میں جگہ دی (ترقی پسند ادب ۲۴۷)۔ ان کی شاعری کے انقلابی پہلو کو نامکمل کہا جا سکتا ہے لیکن ناکامیاب ہرگز نہیں کہا جا سکتا۔

(ترقی پسند ادب، صفحہ ۲۴۷) (۱)

۲۔ عزیز احمد: رومان سے حقیقت اور حقیقت سے رومان کی طرف مراجعت فیض کی بیش تر شاعری اور انقلابی نظموں میں پائی جاتی ہے اور رومان سے حقیقت اور انقلابیت کا یہ فاصلہ کبھی ختم نہیں ہوتا

(ترقی پسند ادب، ص ۳۷) (۲)

۳۔ عرش صدیقی: جو لوگ اقبال کی دوہری شخصیت کے تصور کو جانتے ہیں صرف وہی اقبال اور پھر فیض کو کو سمجھنے کی اہلیت رکھتے ہیں۔

(فیض کی شاعری میں رومانی عنصر مشمولہ ''فیض کی تخلیقی شخصیت ۱۹۲) وغیرہ وغیرہ (۳)

میرا خیال ہے کہ مصنف نے کہیں شتر کہیں گربہ کا اندازِ نظر اختیار کیا ہے یا اپنے مفروضات کو

بس تردید سمجھنے کے لیے یہ مضمون لکھا ہے۔ ان کا اصل مقصد ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے مطالعہ فیض کو واحد صحیح مطالعہ ثابت کرنا ہے اور اس بنیاد پر کہ ترقی پسند فیض نے بورژوا جمالیات استعمال کی ہے۔

اگر اس مضمون کے صرف اسی مفروضہ پر گرفت کی جائے کہ ترقی پسند نقاد مارکسی نقاد ہوتا ہے تو میرا خیال ہے کہ اس نوجوان کے مضمون کے عنوان ہی سے اُن کی فکری بددیانتی ٹپکتی ہے۔ ایک طرف تو ان کے یہاں مارکسی جمالیات کی Classification میں اس قدر جھول یا پھر آدھا بٹیر والا معاملہ ہے کہ اس فہرست میں کرسٹوفر کاڈویل، لوکاچ اور لینن کے نام ایک ساتھ لیتے ہیں۔ اس فہرست کو نیچے سے اوپر پڑھا جائے یا اوپر سے نیچے ہر صورت میں یہ فہرست ناقص ہے۔ میرا خیال ہے کہ مارکسی جمالیات کے ضمن میں خود مارکس کا نام بھی آ سکتا تھا اس کے بعد اس نقاد کی فہرست میں کرسٹوفر کاڈویل، لوکاچ اور لینن کے نام دیکھ کر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ مندرجہ بالا نقادوں کو کس بقراط نے Vulgar افکار کے مفکرین کی فہرست میں رکھا ہے۔ اگر Vulgar سے مُراد 'از کار رفتہ' ہے تو وہ سب سے پہلے اس فہرست کو مکمل کر دیں تا کہ مارکسی تنقید کے بارے میں ان کا مبلغ علم بھر پور طریقے سے سامنے آ جائے۔ میرا خیال ہے کہ اس مضمون کی فہرست میں ممتاز حسین میموریل لیکچر کا مقالہ 'مارکسی جمالیات' بھی شامل ہو جاتا تو کم از کم مارکسی جمالیات کے بارے میں اُردو ادب کی حد تک موضوع کی تفہیم زیادہ بہتر طور پر ہو سکتی تھی۔

بہر حال جارج لوکاچ، لینن اور کرسٹوفر کاڈویل کے ساتھ یہ خیال ضرور گزرا کہ وہ Vurgar کا استعمال زبان زدِ عام مفکرین کے طور پر کر رہے ہیں تو اس کی جگہ ہر دل عزیز بھی استعمال کر سکتے تھے اور اگر Vurgar 'بے ہودہ' کے مفہوم میں استعمال ہُوا ہے تو پھر ان صاحب نے اتنا طویل مضمون لکھ کر اپنے کھوکھلے پن کا ثبوت دیا۔ وہ اپنے مضمون کا عنوان ہی "فیض اور Vulgar تنقید" لکھ سکتے تھے۔

جارج لوکاچ مارکسی تنقید کی تازہ ترین کھیپ میں شامل ہیں اور اگر مصنف ٹیری ایگلٹن کی Marxist Literary Theory کا مطالعہ کر سکیں تو جارج لوکاچ کے بارے میں اس کتاب میں شامل مضمون "......The Ideoligy of Modern" کا مطالعہ ضرور کریں جس میں صفحہ ۱۴۳ پر یہ شہرہ آفاق کلیہ درج ہے جو کسی طرح Vulgar نہیں ہو سکتا۔ (۴)

Style ceases to be a formalistic category.Rather it is rooted in content; it is specific from of specific content........" مندرجہ بالا Bourgeoise تنقید کا اقتباس نہیں ہے یہ مارکس کی ادبی نگارشات کے بارے میں بورژوا ادب کے سب سے بڑے پارکھ مارکس کی فکر کی بھر پور ترجمانی کر رہا ہے اور Golfried Benn کے اس خیال کو رد کرتا ہے کہ عاقل لوگ تبدیلی اور معاش ترقی کے بارے میں لاعلم ہوتے ہیں۔ مارکسی تنقید دراصل ادب کے بارے میں تاریخی مطالعہ کا نظریہ نہیں ہے بلکہ یہ انسانی تاریخ میں جاری و ساری انقلابی حرکت کے تسلسل کی تفہیم سے عبارت ہے۔

جمالیات، جمالیات ہوتی ہے جیسے کہ منطق، منطق اور معیشت، معیشت......ان تمام علوم میں مارکسی اور غیر مارکسی کا لاحقہ لگانے کا صرف یہ مقصد ہو سکتا ہے کہ کارل مارکس کی فکر کے حامیوں نے جمالیات کے لیے زاویہ نظریہ Mindset کو فوقیت دی ہے تو مصنف کے عنوان کے حوالے سے پہلے اعتراض تو یہ ہے کہ ان کے یہاں ترقی پسند نقاد اور مارکسی نقاد کو ہم معنی لیا گیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ علی سردار جعفری، عزیز احمد، عرش صدیقی کی فہرست کا کوئی نقاد مارکسی نہیں اور اگر گوپی چند نارنگ کا مطالعۂ فیض ہی اس بنا پر واحد مطالعۂ فیض ہے جس میں ترقی پسند کو بورژوا جمالیات سے استفادہ کو بورژوا سے استفادہ کرتے دکھایا گیا ہے تو پھر مصنف کو سانجھ پبلی کیشنز لاہور کی حال ہی میں شائع کردہ کتاب "**مارکس کی نظمیں-از:ممتاز رفیق**" میں شامل تعارفی نوٹ پڑھ لیں جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مارکس کلاسیکی اور بورژوا ادب کے بہت بڑے پارکھ تھے چوں کہ انھوں نے اپنی شہرہ آفاق تصنیف Capital میں ۵۰۰ سے زیادہ ادبی شاہکاروں کے مصنفین کے زمانہ کی نبض پر اپنا ہاتھ رکھا ہے اس کے معنی یہ ہوئے کہ مارکسی مطالعۂ ادب میں بورژوا ادب اور اس کی جمالیات بھی اہم کردار کر سکتی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ Godfried Benn جیسے عالم کی طرح وقتِ گزراں اور موہوم تبدیلیوں کی چاپ سے بے خبر رہنے کو دانش مندی جانا جائے اسی لیے مارکسی جمالیات مارکسی تنقید کا ایک زاویہ ہوا اور وہ یہ ہے کہ ادبی شاہکاروں میں موجود سماجی یا سیاسی مضمرات سے جمالیاتی اور معنوی ہم آہنگی تلاش کی جا سکے۔

زیرِ نظر مقالہ کے مصنف کا پہلا دعوٰی ترقی پسند نقادوں کے یہاں فیض کی شاعری کے بارے میں آراء میں تضاد ہے۔ اگر تنقید بہ منزلہ ادبی فلسفہ کے ہے تو پھر اس کے مباحث میں کسی ایک مسئلہ پر تضادات کو سقم کے بجائے ایک Prism سے نکلنے والے رنگوں کی دھنک ہونا چاہیے جو بہ ذاتِ خود لائقِ مطالعہ ہے۔ میں اس دن سے ڈرتا ہوں جب کسی بڑے فن کار کے بارے میں اس کے ہم خیال نقاد کسی ایک رائے پر متفق ہو جائیں گے۔ اس کا مطلب یہ ہوگا کہ زیرِ مطالعہ ادیب زمانے ہی میں یا مرورِ ایام کے ساتھ آنے والی نسل کے لیے حقیقی دلچسپی کھو چکا ہے۔ اگر اس مضمون کے مصنف نے زیرِ بحث نقادوں کے یہاں رومان اور انقلاب کے تصورات کو خلط مبحث تصور کیا ہے تو اولین غلطی سے بھی زیادہ سنگین غلطی ہوگی اس لیے کہ انگریزی ادب کی 'رومانوی تحریک' بہ منزلہ انقلابی تحریک ہے ورنہ ورڈز ورتھ فرانس میں بادشاہت کے خاتمے پر بغلیں نہ بجاتا اور اسے روسو اور والٹیئر کے افکار کا ثمر نہ سمجھتا۔ یہ اور بات ہے کہ اسے بعد میں مایوسی ہوئی۔ ویسے بھی انگلستان کی رومانوی تحریک کلاسیکی ڈسپلن کے ساتھ راسخ العقیدگی کے ساتھ بیزاری سے عبارت تھی اور اس زمانے میں On the Necessity of Athiesm جیسا مقالہ لکھا گیا اور بعض انقلابی تحریکوں کی واشگاف الفاظ میں حمایت کی گئی۔

مارکسزم بھی ان معنوں میں "رومانوی" ہے کہ ہیگل کے Idealism اور Ideas کی کایا کلپ

کر کے رکھ دی۔ میرا خیال ہے کہ زیرِ تبصرہ مقالہ کے مصنف نے مارکسی تنقید کے لیے Vulgar تنقید کا لاحقہ تجویز کر کے اس تنقید کے فکری وجود کو بھی Vulgar جان لیا ہے اور اس لیے وہ اس کا علمی شغف کے ساتھ مطالعہ نہ کر سکے۔ میرے خیال میں مارکسی جمالیات کا بنیادی ماخذ مارکسی شعور (Consciousness) ہے، مارکس یہ سمجھتے ہیں کہ فلسفیوں نے اب تک مختلف انداز میں 'دنیا' کی تاویلیں کی ہیں جب کہ اصل معاملہ اس دنیا کو تبدیل کرنے کی شعوری کوشش ہے۔ یہ بھی درست نہ ہوگا کہ Ideas کو بے مغز اور غیر منضبط عمل میں تبدیل کر لیا جائے بلکہ انھیں بامعنی اور مربوط انداز میں روبہ کار لا کر تبدیل کیا جائے۔ سماجی اور فکری تبدیلیاں ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ مارکسی فلسفہ اس وقت تک اپنا مقصد حاصل نہیں کر پاتا جب تک وہ Transcendence of the Proletariat کی منزل سے نہ گزر سکے اور پرولتاری اس وقت تک اپنی منزل نہیں پا سکتا جب تک وہ فلسفہ کو Transcend نہ کر سکے۔ مارکسی اور بورژوا جمالیات کے بنیادی فرق کو اس طرح سمجھا جا سکتا ہے کہ مارکسی جمالیات Praxis Critique تک آتی ہے۔ اس میں صرف خیال (Idea) نہیں ہوتا بلکہ Idea with Praxis ہوتا ہے اور مصنف نے جن ترقی پسند نقادوں سے جن اقتباسات کو پیش کیا ہے ان کے دعوے میں Praxis موجود ہے یعنی یہ کیسے ممکن ہے کہ فیض کے اقتباسات کو ان کی فکر میں موجود Praxis کی عینک سے نہ دیکھا جائے۔ اس لیے بورژوا جمالیات کی مجبوری کو مارکس کی فکر سے تعلق رکھنے والے ادبا کے مضامین میں Praxis کا مطالعہ بھی اسی طرح کیا جائے جس طرح قاری اساس متن کے گرویدہ حضرات کا خاصا ہے۔

اب وہ فرد متذکرہ بالا عمل (Process) کو بالیقین درست سمجھا ہُوا اور انسانی رشتوں اور خوابوں کو پیداواری قوتوں کے تفاعلِ باہمی کو ضروری سمجھتا 'مارکسی' کہلائے جانے کا سزاوار ہے اور ادبی فن پارے اپنے فن کاروں کے مارکسی Mindset پر کاربند ہونے کے حوالے سے مارکسی کہلائے جا سکتے ہیں لیکن اگر کوئی فرد یا فن کار پیداواری قوتوں کے باہمی رشتہ کی Organic Compatibility یا ضرورت کا قائل ہے لیکن وہ مارکسی Paradigm کی فکر کے ساتھ کلیتاً متحد (Committed) نہیں ہے تو وہ ترقی پسند ضرور ہے لیکن مارکسی نہیں ہے۔ برٹرینڈ رسل ترقی پسند تھے لیکن مارکسی کہا جا سکتا ہے۔ اُردو تنقید کے بیشتر ترقی پسند نقاد مارکسی نہیں ہیں اس لیے ترقی پسند تنقید اور مارکسی تنقید کو ایک دوسرے سے خلط ملط کرنا بنیادی غلطی ہے لیکن ہر ترقی پسند اس کے نظریہ کے Praxis سے واضح طور پر ظاہر ہوتی ہے۔ اس لیے یہ محض بورژوا جمالیات کا Idea نہیں ہے جو زیرِ غور مقالہ کے مصنف سے سرزد ہوئی۔ اس لیے صرف Action-Oriented ادبی تحریروں ہی کو صحیح معنوں میں مارکسی کہا جا سکتا ہے۔ اب اگر فیض کے یہاں حسن ہی خیر اور عدل ہے اور وہ تبدیلی کے خواہاں ہیں تو وہ ترقی پسند بھی ہیں اور مارکسی فکر کے متابع بھی ہیں اور یہ خیال کہ "فیض کی شاعری میں حسن ہی حسن ہے" جیسا کہ مجھ سے (نشانات میں

شامل مضمون) منسوب کیا گیا ہے۔ لیکن یہ جملہ آدھا سچ ہے۔ پورا جملہ یہ ہے۔ ''فیض احمد فیض کی شاعری مستقبل آفرینی کے عمل کی شاعری ہے۔ یہ سرتا پا حسن کی شاعری ہے۔'' میرا خیال ہے کہ ناصر عباس نیر نے میرے مضمون کے اقتباس کو بددیانتی کے ساتھ نقل کیا ہے ورنہ 'مستقبل آفرینی' کے حوالے سے فیض کی شاعری میں Praxis موجود ہے جس سے ناصر عباس نیر کے دعوے کا بطلان ہو جاتا ہے دوسرے نقادوں کے اقتباسات کے ساتھ بھی یہی کچھ ہوا ہے۔ میں اس بارے میں صرف اس قدر کہوں گا کہ فیض کے یہاں 'حسن'، خیر، عدل اور تبدیلی کی خواہش پر سایہ فگن ہے چوں کہ فیض جس طرح جمالیاتی شعور کے مناد ہیں اس لیے ہمیں ''صلیبیں میرے دریچے میں'' اور ''پاکستانی کلچر'' پر ان کی واضح تحریروں کی طرف بھی رُخ کرنا چاہیے۔ علاوہ ازیں شیما مجید نے Lotus میں شائع فیض کے انگریزی اداریے یک جا کر دیے ہیں اس کے بعد ان کی جمالیات کو صرف ''بورژوا'' سمجھنا خود مارکسی جمالیات کو بورژوا سمجھنے کے مترادف ہے۔ مابعد جدیدیت کے بعض مفکر مذہب، سماجی علوم کے دعووں، مارکسزم اور ہر قسم کے تعینات کو قصۂ پارینہ سمجھتے ہیں۔

فیض پر بورژوا جمالیات کا لیبل صرف وہی حضرات لگا سکتے ہیں جن کے قلم ادب اور صحافت کے بارے میں ''مارکیٹ فورسز'' یا Globlization کے نظریات کے ہاتھوں گروی Mortgage ہو چکے ہیں۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ جمالیات، جمالیات ہے اور اس میں ''بورژوا'' یا مارکسی کا لاحقہ لگا کر مفید مطلب معاشی وسیاسی نظریہ کی عینک سے دیکھنے کی وکالت کر رہے ہوتے ہیں۔

میرا خیال ہے کہ ہر وہ فرد جو مارکس کے اس نظریے کا قائل ہے کہ ہر وہ فلسفہ پرولتاریوں کے مفاد سے متصادم ہے، مارکسی فکر یا جمالیات کی وکالت نہیں کر سکتا با ایں ہمہ پرولتاری بھی اس وقت تک اپنی destiny نہیں بدل سکتے جب تک وہ مارکسی فلسفہ پر عمل پیرا نہ ہو جائیں۔ اب ان خیالات کے ساتھ جڑے ہوئے فن کار کے احساسِ جمال میں گلاب کا پھول، گوبھی کے پھول کی طرح Symmetry اختیار کرے گا، کیا Harmony اور Rhthm کی تعریفیں بدل جائیں گی۔ کیا پکاسو کی شہرہ آفاق تصویر Mother & Child یا Guernica میں رنگ اور ہیئت Composition کی گرامر بدل جائے گی۔ ہاں یہ ضرور ہوگا کہ تبدیلی اور تغیر کے خواہش مند حقیقت پسندی کے مکتبِ فکر کے تصادم اور تاثریت، اظہاریت سرریئل ازم اور کیوب ازم کے مکاتبِ کی فکر میں زمانے کے بدلتے ہوئے مذاق کے مظاہر کو فن مصوری کے اسی نظامِ ترجمانی کے اصولوں پر عمل پیرائی پر داد و تحسین کے دونگرے برسا رہے ہیں جو ہر صورت بورژوا جمالیات کے ذوقِ نظر کے ساتھ اشتراک میں ہیں۔ ارسطو کی جمالیات اور کروچے کی جمالیات میں کوئی فرق نہیں ہے صرف اندازِ نظر کا فرق ہے۔ کروچے کی جمالیات اور جدید مصوروں کی جمالیات میں فرق ذوقِ نظر کا فرق ہے جو ہم عصری اندازِ نظر کے ساتھ مطابقت تلاش کرنے کا نام ہے۔ حقیقت پسند مصوری کے رسیا کو پکاسو (Picasso) کی کفایت سطری اور حقیقت کی مسخ شدگی

صرف اس لیے پسند آئے گی کہ وہ مصوری کے جدید شاہکاروں کو صنعتی عہد میں انسان اور انسانیت کی مسخ شدگی کے تناظر میں دیکھ رہے ہیں۔ زمانے کی تبدیلی اور اس کے ساتھ نقطۂ نگاہ کی تبدیلی جمالیاتی اصولوں اور میزان سے حظ اندوزی کے لیے قائدے مرتب کرتے رہتے ہیں اور اس لیے جمالیات بورژوا اور انقلابی یا مارکسی تقاضوں پر حاوی ہوتی ہے۔ بورژوا جمالیات اور انقلابی جمالیات کے نقطۂ ہائے نظر الگ الگ ہیں اور فیض کی شاعری کو کسی بھی زاویے اور نقطۂ نظر کے میزان سے دیکھا اور پرکھا جاسکتا ہے لیکن اس پر انقلابی یا مارکسی جمالیات کے دروازے بند کردینا موضوعی (Subjective) اندازِ نظر ہوگا جس کا فائدے ایک نقطۂ نظر ہی کو پہنچ سکتا ہے۔

آخر اس شاعری کو بورژوا جمالیات سمجھنے کی مجبوری کو قارئین کے ایک حلقے 'بورژوا جمالیات' کے برانڈ سے شیفتگی کیوں نہ قرار دیا جائے جو فلسفۂ جمالیات ہی کو بورژوا قرار دے رہے ہیں جیسا کہ بعض حضرات سرمایہ دارانہ نظام ہی کو واحد معاشی نظام سمجھتے ہیں۔ کیمونسٹ مینی فسٹو میں جہاں اس نقطے پر اتفاق ہے کہ بورژوازی کو تمام جاگیردارانہ نظامِ پدرسری اور Dyllic نوعیت کے تعلقات کا خاتم دکھایا گیا ہے۔ وہاں اس حقیقت پر بھی زور ہے کہ بورژوا فکر بہت سے مثالیہ پرست Idealist نظریات و تضادات کو جنم دیتی ہے۔ بورژوا مادیت پسند ہوتے ہوئے بھی جیسا کہ فرانسیسی انقلاب کے وقت کے قارئین تھے وہ بعض ایسی Fantasies کے پیچھے پڑا ہوتا ہے جو تاریخی طور پر حقیقت کا روپ نہیں دھار سکتیں۔

بورژوا جمالیات میں بھی Fantasies کا ناگزیر طور پر عمل دخل ہوتا ہے اور فیض احمد فیض کی شاعری میں ہیئت کی تفہیم کو معرضِ شک اور مواد کی قابلِ داد جدلیت ہوتے ہوئے Fantasies کا تصور مضمون کے مصنف کی فیض احمد فیض کی شاعری کی تفہیم کو معرضِ شک میں ڈال دیتی ہے۔ میرا خیال ہے، جس طرح تنقید کے ساتھ 'مارکسی' اور 'ترقی پسندانہ' کے لاحقوں نے مصنف کے یہاں اِن دونوں لاحقوں کے ہم معنی ہونے کا اشکال پیدا کیا ہے۔ کچھ اِس جیسا اضطراب رومانوی اور انقلابی کو ایک دوسرے کی ضد سمجھ کے بھی ہوسکتا ہے۔ اگر صورتِ حال یہ ہو تو پھر 'حسن' اور 'حسین' کو علمِ جمالیات (Aesthetics) کے معروف تصوررات کے علی الرغم لغت کے معنوں میں لیے جانے کے بعد سے مضمون اُن معنوں میں دلچسپ ہوگیا ہے کہ مصنف ایڈورڈ سعید کے الفاظ میں ''معنی کی تلاش'' کے مابعد الطبیعی نظریۂ تنقید کے سحر میں گرفتار ہے اور وہ فن (Finn)، نوم چومسکی، فرانز فینن اور ٹیری ایگلٹن کے نظریات کو Vulgar گردانتا ہے۔ اس قدر بھی درخورِ اعتنا نہیں سمجھتا۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی طرح سے فیض کی شاعری کی فہم کو بورژوا جمالیات کے حوالے کر کے فیض کی شاعری کو مارکسی نظریات کی روشنی میں پڑھنے والوں کی نارسائی پر ترس کھاتے نظر آتے ہیں۔ شاید وہ نہیں جانتے کہ نارسائی کی شکایت دو طرفہ بھی ہوسکتی ہے۔ ویسے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے ساختیات، پسِ ساختیات اور مشرقی شعریات میں

جس طرح بعض مغربی ادبا کے خیالات کو اپنایا ہے۔ جیسا کہ عمران شاہد بھنڈر نے "فلسفۂ مابعد جدیدیت" میں ثابت کیا ہے تو اس کے بعد یہی کہا جا سکتا ہے کہ ان کی فکر کے مقلد بھی درآمد شدہ خیالات کی جگالی کے علاوہ کچھ نہیں کر رہے ہیں۔ وقت آ گیا ہے کہ وہ اپنے ادب کی قابلِ اطلاق سماجی اور تاریخی حقیقتوں تک رسائی پر توجہ دیں کہ یہی وہ صورت ہے، جس کے ذریعے اُن تحریروں کے ماخوذ ہونے کا شبہ ختم ہو سکتا ہے۔ مغربی تنقید کے ہر اُس مکتبِ فکر پر نظر کے مباحث جن کا ہم عصری اُردو تخلیقات کے ساتھ تعلق نہ جوڑا جا سکے۔ دوسروں کے خیالات کی Pedalling ہی قرار دی جا سکتی ہے۔ ساختیات، پس ساختیات، ردِ تشکیل اور مابعد جدیدیت کے وکلا کی طرح مصنف نے اپنے خیالات کی صحت کے سلسلے میں فیض کے جن اشعار کو پیش کیا ہے وہ واقعتاً فیض کی شاعری کا اُس اسلوب نگارش کا خاصا ہیں جو مابعد الطبعی اور ترقی پسندانہ فکر کے قارئین کی یکساں طور پر تشفی کرتا ہے۔ اس لیے یہ اشعار اُن کے لیے، اُن کے نقطۂ نظر اور میرے لیے، میرے نقطۂ نظر کی یکساں طور پر تشریح اور وضاحت کرتے ہیں اور فیض احمد فیض کا کمال ہی یہ ہے کہ اُن کی شاعری کی تفہیم کے لیے ایک سے زیادہ سطحیں ممکن ہوتی ہیں۔ اگر اسے ایک سطح تک محدود کیا جائے گا تو پھر وہی خلطِ مبحث پیدا ہوگا جو زیرِ نظر معنوں میں نظر آتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ علی سردار جعفری: ترقی پسند ادب (مضمون میں درج حوالے کے مطابق)، ص ۳۷

۲۔ ایضاً، ۲۴۷

۳۔ عرش صدیقی، فیض کی تخلیقی شخصیت، ص ۶۹۲

۴۔ Terry Eagleton, Marxist Literary Theory, Routledge 2002
(George Luckas): The Ideology of Modern.....page 14

۵۔ محمد علی صدیقی: "نشانات"، ادارہ ذہنِ جدید ۱۹۸۱ء، کراچی، ص ۲۲۵

۶۔ عرفان شاہد بھنڈر: فلسفۂ مابعد جدیدیت، صادق پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء، مین اُردو بازار، لاہور،

۷۔ ممتاز رفیق، مارکس کی نظمیں، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، مزنگ روڈ، لاہور

خوش کُن موت: البرٹ کامیو کا ایک اہم ناول

رفیق سندیلوی

البرٹ کامیو ۷ نومبر ۱۹۱۳ء میں پیدا ہوا۔ ۱۹۵۷ء میں اسے ادب کا نوبل انعام ملا۔ ۱۴ جنوری ۱۹۶۰ء میں وہ سڑک کے ایک حادثے میں جاں بحق ہو گیا۔ اس نے بہت کم عمر پائی۔ صرف چھیالیس برس مگر ایک نظریہ ساز لکھاری کے طور پر اسے بے پناہ وقعت حاصل ہوئی اور اس کے فن اور فکر و فلسفہ کے دُور رس اثرات کو دنیا بھر میں تسلیم کیا گیا۔ ''متھ آف سی فس'' میں کامیو نے لایعنیت کا فلسفہ پیش کیا۔ ناول کی صورت میں اس فلسفے کی اطلاقی شکل ''اجنبی'' میں نظر آتی ہے۔ ''اجنبی'' کی طرح کامیو کے ناول ''طاعون'' کو بھی عالمی شہرت نصیب ہوئی۔ اس کا ڈرامہ ''Coligula'' بھی بہت مشہور ہوا۔ جس میں مقاصد کا تصادم دکھایا گیا تھا۔ کامیو کی وفات کے بعد اس کے دو ناول منظرِ عام پر آئے۔ ایک تو ''خوش کُن موت'' تھا جو اس کی وفات کے گیارہ سال بعد شائع ہوا اور دوسرا اس کے نئے ناول کا غیر ترمیم شدہ اور نامکمل مسودہ تھا جو ''Le Premier Homme'' یعنی ''پہلا آدمی'' کے عنوان سے ۱۹۹۴ء میں اس کی وفات کے ۳۴ سال بعد طبع ہوا۔ ''پہلا آدمی'' میں باپ کی تلاش کے حوالے سے جڑوں کی تلاش یا انسانی وجود کے مبداء کی تلاش کو موضوع بنایا گیا ہے، اس سے پہلے آدمی یا آدم کو یا اس بے نسل اور بے تاریخ عام آدمی کو ڈھونڈنے کی کوشش کی گئی ہے جو بلا مقصد اس دنیا میں آ گیا ہے۔ خود کامیو کی ذات اس ناول میں کُھل کر سامنے آتی ہے۔ ناقدین کا کہنا ہے کہ یہ ایک بالکل مختلف ناول ہے اور اسے کامیو کی گزشتہ تحریروں سے نہیں پرکھا جا سکتا البتہ ''خوش کُن موت'' کا ایک موازنہ ''اجنبی'' کے ابتدائی خاکے کی

تیاری کے طور پر کیا جاسکتا ہے۔"اجنبی" ۳۷ ۔ ۱۹۳۶ء کے دوران مکمل ہوا جب کہ "خوش کن موت" اس سے دو سال قبل لکھا گیا۔ اس کی اشاعت بھی اسی لئے عمل میں آئی تا کہ دونوں ناولوں کے فرق سے کامیو کی ذہنی وفکری نشوونما آگاہی حاصل کی جاسکے۔ ناقدین کا خیال ہے کہ "خوش کن موت" ایک کمزور اور ایک کم تر ناول ہے۔ مگر "اجنبی" میں پیش کردہ نظریے کی تفہیم اس کی حیثیت کو تاریخی لحاظ سے ضروری اور اہم بنا دیتی ہے۔

ناول پیٹرس مرسو کی کہانی سُناتا ہے۔ ورکنگ کلاس کا ایک آدمی جو کہ خوشی کے حصول میں ناکام ہو جاتا ہے۔ وہ بے معنی کام کی جدوجہد میں سارا دن گزارتا ہے۔ اس کی ملاقات ایک مالدار اپاہج رونالڈ زیگریو سے ہوتی ہے جو مرسو کو بتاتا ہے کہ وہ کبھی دولت کے بغیر خوش نہیں ہو سکتا۔ دولت خوشیاں نہیں دیتی مگر یہ وقت خرید سکتی ہے اور وقت خوشیوں کا امکان پیدا کرتا ہے۔ مرسو زیگریو کو مار دیتا ہے اور اس کی تمام رقم کو اپنے قبضے میں لے لیتا ہے۔ یہاں سے مرسو خوشیوں کے لئے اپنی تلاش کا آغاز کرتا ہے۔ وہ سفر اختیار کرتا ہے لیکن ناکام رہتا ہے۔ وہ تین نوجوان عورتوں کے ساتھ رہتا ہے لیکن یہاں بھی ناکامی اس کا پیچھا نہیں چھوڑتی۔ آخر کار وہ تنہائی میں زندگی بسر کرتا ہے۔ وہ اپنی خواہش اور اپنے ارادے کو خوشی کے حصول کے لئے وقف کر دیتا ہے۔ اسے خوشی کے ایک درجے تک رسائی حاصل ہوتی ہے مگر اس کا عرصہ بہت محدود اور مختصر ہوتا ہے۔ بالآخر وہ بیمار پڑ جاتا ہے اور اپنی آنکھوں میں موت کی خوش کن چمک لئے مر جاتا ہے۔

"اجنبی" اور "خوش کن موت" میں ایک قدر مشترک تو یہ ہے کہ دونوں کے مرکزی کرداروں یا ہیروؤں کے ناموں میں مماثلت پائی جاتی ہے۔ "خوش کن موت" کا ہیرو پیٹرس مرسو ہے جب کہ "اجنبی" کا ہیرو اس نام کے پہلے جز کے بغیر ہے یعنی صرف "مرسو" ہے۔ فضاء کے اعتبار سے دونوں ناولوں کا پہلا حصہ بالکل ایک جیسا ہے۔ الجیریا کی ورکنگ کلاس کی روزمرّہ زندگی اور اس کی مخصوص سماجی حدیں۔ لیکن "خوش کن موت" کا دوسرا حصہ مختلف ہے اور اس میں روزمرہ کی روایتی اور رسمی زندگی کی تنسیخ دکھائی گئی ہے۔ یہاں کامیو خوشیوں میں مفہوم و معنی تلاش کرتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ اس نے ادبیت یعنی نہیلزم سے بچنے کی کوشش کی ہے۔ "اجنبی" میں معنویت کی تلاش دکھائی گئی ہے حتیٰ کہ موت میں بھی اسے ڈھونڈا گیا ہے۔ دونوں ناول قتل کے واقعے سے روبہ عمل آتے ہیں۔ یہ بات چھپائے نہیں چھپتی کہ مقصدیت کے فرق کے باوجود یہ دونوں قتل اپنے ارتکاب میں ایک خاص نوع کی بے حسی اور لاتعلقی کے حامل ہیں۔ ہیجان انگیزی اس میں کہیں بھی نہیں ہے۔ زیگریو کا قتل ایک مقصد رکھتا ہے۔ یہ پیٹرس مرسو کی زندگی میں خوشی لانے کی ایک لازمی حالت سے عبارت ہے جب کہ مرسو کے ہاتھوں عرب کی موت معنویت کی تلاش کے لئے وضع کردہ کسی منصوبے سے انسلاک نہیں رکھتی اور کسی سمت میں رہنمائی مہیا نہیں کرتی۔ قتل خالی الذہنی کی حالت میں اس لئے عمل میں آتا ہے کہ مرسو کو دھوپ چُبھ رہی تھی البتہ یہ

قتل مرسو کو اس معنی خیز موت کی طرف لے جاتا ہے۔ جو حکومت یا ریاست کے ہاتھوں خود اس کا مقدر بننے والی ہے۔

''اجنبی''، منظم ساخت کا ایک بہترین ناول ہے جس میں معنویت اور بے معنویت کا طاقتور مقدمہ پیش کیا گیا ہے۔ دوسری طرف ''خوش کن موت'' کے ایک فائق حصے میں دولت کو ایک مشروط لازمیت کے طور پر دکھایا گیا ہے۔ زیگریو کے قتل کے بعد مرسو پہلے پراگ اور پھر ویانا جاتا ہے۔ حالانکہ اس کے حالات ابتر تھے۔ وہ کسمپرسی اور مفلسی کی زندگی گزار رہا تھا۔ تو پھر اس نے یہ سفر کیوں کیا۔ دراصل اس کی قسمت اچھی تھی۔ زیگریو کی چرائی ہوئی رقم اس کے کام آئی اور اس کے اقدام قتل کو زیگریو کی خودکشی پر محمول کر لیا گیا...... چند مہینوں کے بعد وہ الجیریا میں ایک شاندار گھر خریدتا ہے، اس گھر سے سمندر کا نظارہ کرتا ہے اور کسی حد تک آسودہ زندگی گزارتا ہے۔ اس ناول میں زیگریو کے قتل کے داخلی حصے میں ایک الجھاؤ ہے۔ ایسے لگتا ہے کہ زیگریو نے خود ہی مرسو کو اپنے قتل کی تجویز دی تھی تا کہ مرسو ان سب خوشیوں سے لُطف اندوز ہو لے۔ جنہیں وہ کبھی حاصل نہیں کر سکتا۔ لیکن زیگریو کی یہ سوچ انسانی فکر کے منافی ہے۔ اور مرسو کی سوچ بھی کہ وہ ڈرامائی طور پر اس سے فائدہ اُٹھاتا ہے اور صریحاً اور خالصتاً لالچ کی بنیاد پر زیگریو کو قتل کر دیتا ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ اس حوالے سے کامیو کی تحریر مبہم ہے۔ البتہ اس سفر میں دلچسپ بات یہ ہے کہ ویانا جانے کے بعد مرسو کو خیال آتا ہے کہ اس نے ایک بار بھی زیگریو کے بارے میں نہیں سوچا، وہی زیگریو جسے اس نے قتل کر دیا تھا۔ اس پر فراموشی کی قوت طاری رہی۔ حیرت ہوتی ہے کہ کامیو نے مرسو کی زبانی اس قوت کو معصومیت سے موسوم کیا ہے اور لکھا ہے کہ یہ قوت صرف بچوں میں ہوتی ہے یا مفکروں میں یا پھر بہت ہی معصوم لوگوں میں۔ مرسو اپنی اس قوت کا احساس کر کے خوش ہوتا ہے۔ گویا زیگریو کے قتل کا ذرا سا ملال بھی اس کے دل پر نہیں تھا۔ ''اجنبی'' میں عرب کے قتل میں بھی مرسو کا ارادہ یا اختیار کارفرما نہیں تھا گویا اس کی جبلت نے میکانکی طور پر اسے قتل کی راہ سجھائے تھی۔ یاد کیجئے کہ ''اجنبی'' پر لکھتے ہوئے محمد حسن عسکری نے بیگانگی یا بہ الفاظِ دیگر ہوا پرستی اور لامعقولیت کے اس رویئے پر کس قدر بھرپور تنقید کی تھی۔

> '' کامیو کے اس ناول میں انسان مشین بن چُکا ہے۔ اب نہ تو اس کی عقل کام کرتی ہے نہ جذبات۔ البتہ انسانیت کی آخری نشانی جبلت رہ گئی ہے اور وہ بھی میکانکی طور پر عمل کرتی ہے۔ جس میں نہ تو انسانی ارادے کو دخل ہے نہ اختیار کو۔ ناول کے مرکزی کردار سے ایک قتل سرزد ہو جاتا ہے کیوں کہ دھوپ تیز ہے اور اس کی آنکھیں چندھیا گئی ہیں۔ یہ شخص ہزار اجنبی اور بیگانہ سہی لیکن دوسرے انسانوں کے درمیان رہنے پر مجبور ہے۔ یہ لوگ بھی اپنی میکانکی عادتوں کے مطابق عمل کرنے پر مجبور ہیں جنھیں معاشرتی، اخلاقی یا انسانی اقدار کہتے ہیں لہٰذا قاتل کو جیل میں ڈال دیتے ہیں۔ قاتل مشین تو بن چکا ہے لیکن مرنے کو راضی نہیں۔ چھپکلی بھاگ گئی،

کٹی ہوئی دُم ابھی پھڑک رہی ہے۔ صدیوں کے انسانی ترکے میں سے چند تصورات ابھی باقی ہیں جو قتل کرتے وقت اسے یاد نہیں آئے تھے۔ لیکن اپنے اوپر مصیبت پڑی تو اس کی کھوپڑی میں کلبلانے لگے۔۔۔ مثلاً عقل، جذبہ، عدل۔ جیل کی کوٹھڑی میں اس پر یہ تجلّی ہوتی ہے کہ زندگی اور کائنات نہ تو عقل کو تسکین دیتی ہے نہ جذبے کو۔ خصوصاً انسانی تمناؤں کو تو ذرا بھی پورا نہیں کرتی، لہٰذا کائنات عبث اور باطل ہے''۔

کامیو کے اس فلسفے کی جھلک ''خوش کُن موت'' میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ ''اجنبی'' اور ''خوش کُن موت'' کے دونوں ہیروؤں کی بہت سی عادات اور رویّے ایک دوسرے سے مشابہت رکھتے ہیں۔ ''اجنبی'' میں مرسو نے ماں کی تجہیز و تکفین پر آنسو نہیں بہائے تھے اور یوں اس نے معاشرتی سطح پر انحراف اور لاتعلقی کا مظاہرہ کیا تھا۔ یہی صورت ''خوش کُن موت'' میں بھی نظر آتی ہے۔ پیٹرس مرسو نے اپنی ماں کے جنازے میں بغیر کسی غم کے جذبے کے بہترین لباس زیب تن کیا تھا۔ کفن دفن کے وقت بھی وہ پُرسکون رہا البتہ جنازے میں وہ لوگوں کی بہت کم شرکت پر تعجب کا اظہار ضرور کرتا رہا۔ دونوں ناولوں میں محبوبہ سے محبت کے واضح اظہار اور اسے تسلیم کرنے کے معاملے میں بھی کامیو کے خیالات یکساں ہیں۔ ''خوش کُن موت'' میں کامیو کا تعلق پانچ مختلف عورتوں سے دکھایا گیا ہے۔ مارتھا، روز، کیلری، کیتھرین اور لُوسی۔ یہ پانچوں کی پانچوں عورتیں نامکمل اور غیر تسکی بخش کردار ہیں۔ مارتھا کے ساتھ مرسو کا جنسی تعلق کسی حد تک واضح ہے۔ لیکن مرسو ہر وقت شہوانی دباؤ کی زد پر بھی نہیں رہتا۔ اس حوالے سے پتہ بھی نہیں چلتا کہ قتل سے پہلے کے دَور میں مرسو کا باقی چار عورتوں سے لُطف کا کیا رشتہ تھا۔ ناول میں فنی سطح پر اس طرح کے مسائل موجود ہیں۔ فلسفیانہ سطح پر دیکھیں تو کامیو نطشے کے فلسفے سے گہرائی کے ساتھ متاثر تھا۔ غور کیجئے تو مرسو نے زیگریو کے دلائل کو تسلیم کر لیا تھا کہ دولت خوشی خرید سکتی ہے' ان معنوں میں کہ وہ وقت پر تصرف حاصل کر لیتی ہے اور یہی وقت خوشی کا پیش خیمہ ثابت ہوتا ہے۔ یُوں لگتا ہے کہ یہ تقسیم کامیو نے شعوری طور پر چُنا تھا۔ اس بیان کے تضاد میں کہ دولت خوشی نہیں خرید سکتی۔ اس ناول کی اہم بات یہ ہے کہ پیٹرس مرسو بذاتِ خود اس خواہش یا اس ارادے سے معانقہ کرنے کی کوشش کرتا ہے جو خوشی کی طرف جاتا ہے۔ کامیو خوشی کی مخصوص یا حاصل شدہ کیفیتوں اور حالتوں کی بات نہیں کر رہا۔ اس کا خیال ہے کہ عورت، آرٹ اور کامیابی محض ترغیبات، پھندے اور جال ہیں۔ اصل چیز وہ خواہش اور وہ ارادہ ہے جو انسان کو خوشی کی طرف لے جاتا ہے۔ نطشے نے Will To Power کا فلسفہ دیا تھا۔ کامیو نے اسی تناظر میں ''اجنبی'' میں Will To Meaningfulness کا نکتہ پیش کیا جب کہ ''خوش کُن موت'' میں وہ Will To Happiness کی بات کر رہا ہے۔ مرسو کی یہ گفتگو سُنیئے جس کا تخاطب کیتھرین کی طرف ہے:

''تم یہ سوچنے میں غلطی پر ہو کہ تمہیں انتخاب کرنا ہے۔ تمہیں وہ کرنا ہے جو تم کرنا چاہتی

ہو۔اور یہ کہ خوشی کی کوئی شرطیں ہوتی ہیں۔ جو بات اہم ہے، وہ یہ ہے کہ خوش رہنے کی خواہش ہونی چاہئے۔ ہر وقت شعوری طور پر خوشی کی تلاش۔ باقی سب باتیں مثلاً عورت، فن اور کامیابی کچھ بھی نہیں سوائے بہانے کے زندگی ایک کینوس ہے جو ہمارے نقش و نگار کی منتظر ہے۔ میرے لئے جو بات اہم ہے وہ یہ ہے کہ خوشی کا بھی ایک معیار ہونا چاہیئے۔ میں یہ خوشی صرف ایک جدوجہد کے بعد حاصل کرسکتا ہوں۔ یہ سوال کہ کیا میں خوش ہوں اس کا جواب میرے پاس یہ ہے کہ اگر مجھے اپنی زندگی دوبارہ گزارنی ہو یا اس کا موقع ملے تو میں اپنی دوسری زندگی بالکل اسی طرح گزاروں گا جیسے اب تک کی گزری ہے''۔

غور کیجئے تو کامیو کا یہ ناول 'خطشین قیم' کے زیر اثر اپنی ایک فکر پیش کرتا ہے۔ موت تک، خوشی کی طرف ایک جدوجہد۔ جس طرح شادی اور کامیابی کی مبارک بادوصول کی جاتی ہے، کیا اسی طرح موت کی مبارک بادوصول کی جاسکتی ہے؟ کیا ایک خوش کن موت ممکن ہے؟ یہی اس ناول کا مرکزی خیال ہے اور یہی وہ سوال ہے جس کا جواب اس ناول میں فراہم کیا گیا ہے۔ کامیو کے کردار پیٹرس مرسو نے خوشی کی تلاش کے لئے تنہائی کا تجربہ کیا، مجلسی زندگی گزاری۔ جوگی بن کر سفر میں مبتلا رہا۔ بالآخر اس نے اپنے طور پر خوشی کو پالیا حتیٰ کہ اپنی موت میں بھی اسے برقرار رکھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ''خوش کن موت'' ایک کمزور ناول ہے مگر اس کی یہ حیثیت کیا کم ہے اس کا مواد مسالہ ''اجنبی'' کی تعمیر و تشکیل میں بھی استعمال ہوا۔

کامیو کا یہ ناول فرانسیسی زبان میں طبع ہوا تھا۔ جس کا انگریزی ترجمہ مغرب کی دنیا کے ایک اہم مترجم رچرڈ ہارورڈ نے کیا۔ ڈاکٹر فرید اللہ صدیقی نے اسی انگریزی ترجمے کو اُردو میں ''موت کی خوشی'' کے عنوان سے منتقل کیا ہے۔ مگر یہ ترجمہ عنوان سے لے کر آخری صفحے تک متعدد غلطیوں سے بھرا ہوا ہے۔

سرمد صہبائی

لفظوں کے روزن سے تم کون سے شہر میں جھانکتے ہو؟

کسے دیکھتے ہو؟
کہو زندگی کیسا خطہ ہے؟
کس کے لئے لفظ چنتے ہو؟
کس کے لئے روز جیتے ہو مرتے ہو؟
بولو کہاں ہونٹ رکھیں کہ گونگے بدن کی سیہ رات میں
نام کے در کھلے
تم تو ہکلا رہے ہو!
تمہاری زبانیں تو حرف و معانی میں لٹکی ہیں
ہکلا رہے ہو
اسے کس زبان سے پکارو گے؟
نامرد لفظوں سے اس کا جنم کیسے ہوگا؟
کہاں ہونٹ رکھو گے؟
دیکھو تمہاری زبان ایک اک حرف کو چاٹتے چاٹتے
مڑ چکی ہے
ہر اک حرف بننے سے پہلے بگڑتا ہے
ہر نام ریگ رواں پر بکھرتا ہوا نام ہے
تم تو ہکلا رہے ہو
شب و روز کس کے لئے جیتے مرتے ہو؟

شہروں میں بیمار لفظوں کی ننگی بدی تھوکتے ہو؟
اسے کیا کہو گے؟
کہ تم تھوک کر چاٹتے ہو؟
کبھی چاٹ کر تھوکتے ہو۔ کہو! کیا کہو گے اسے؟
کھیل ہابیل کا بیل کا!
بھائیوں کا لہو! گولیاں، جنگ!
غدار، کتے، حرامی، کچل دو!
بغاوت ہے، سازش ہے جو سر اٹھے کاٹ دو
یا علی، حیدری!
کھیل ہابیل قابیل کا، یا علی حیدری
ہاں کہو، تجزیہ، غم، ہزیمت، شکست اور ماتم کہو
کیا کہو گے اسے
ہم گنہگار ہیں
اے زمیں ہم وفادار ہیں
ہم سیہ کار ہیں
تیرے فنکار ہیں
کیا کہو گے اسے
تم تو ہکلا رہے ہو
کہو کیا کہو گے اسے؟
شاعری حرف و معنی کی بے رابطہ ہکلاہٹوں کا تسلسل
صداؤں کی ہذیان
ہکلا رہے ہو
مرا عہد کا عہد ہکلا رہا ہے
ہر اک نے مجھے مردہ لفظوں کا طبوس دے کر کہا
سور ہو سور ہو
زندگی گونگے بہرے عقائد کو جنتی رہی
اور کوئی نہ آیا کسی نے گواہی نہ دی
اس سفر میں کوئی بھی نہ آتے دنوں کی ضمانت ہوا

زندگی کیسا خطہ ہے؟
لمحے کی زہلت حقیقت ہے یا خواب ہے؟
خواب ہے خواب ہے!
میرے سائے کے طبوس میں کون روپوش ہے؟
کون؟ کوئی نہیں!
پھڑ پھڑاتی ہوئی خواہشوں کا سفر کس طرف ہے؟

کہیں بھی نہیں
ایک ہی وقت ہے،
ایک ہی منزلیں ایک ہی فاصلے،
موت اور زندگی کا سفر
ایک ہی سمت ہے سو رہو! سو رہو!
(سو رہوں؟)
سو رہو
آؤ اپنے ہی سائے کی آغوش میں
موت اوڑھے ہوئے سو رہیں
جس طرف بھی چلیں منزلیں ایک ہیں سو رہو سو رہو
خامشی اور صدا
خاک اور خون کی گردشیں ایک ہی سمت ہیں
کون اندھے سفر کی مسافت میں اپنا بدن ہار دے
کون لفظوں کو ڈھونڈے
تلاش اور عدم ایک ہی سمت کے راستے ہیں
عدم، ہست، موجود، غائب کی جادوگری میں
ہر اک شے فنا کے تماشے میں ہیں
اور کسی شے کے کوئی معانی نہیں، سو رہو، سو رہو!

سو رہوں؟
سو رہو!

اپنی نوزائیدہ خواہشوں کا گلا گھونٹ کر
مردہ لفظوں کی زنجیر پہنوں؟ پہن لو!
خود اپنی رگیں کاٹ لوں؟ کاٹ لو!

موت کی سنسنی خیز افواہ
سازش کی سرگوشیاں سرسراتی ہیں
خوابوں سے آگے دہکتے ہوئے منظروں کا الاؤ ہے
ہر شے کسی گونگی منطق کے آسیب کی قید میں ہے
ابھی سو رہو
سو رہوں؟
سو رہو!
سو رہو
ہر شے کی گردن پہ گونگی فنا کی پھسلتی ہوئی انگلیاں
ہیں۔
زندگی کیسا خطہ ہے؟
حرص و ہوس کے تماشے ہیں
بڑھتی ہوئی

فیصلہ
فیصلے، امن، اقرار، مجبوریاں، جنگ، افراط، کثرت، وبا،
موت، تنہائی، بینکوں سے لٹکے ہوئے لوگ، بے
روح، بے دل، ہوس کی جہنم، دکھوں کی قطاریں فنا،
بھوک، افلاس، بیمار جسموں کے انبار، لاحاصلی
نارسائی! ہوس اور عدالت، گواہی نئے عہد نامے،
نئی بیعتیں، موت اور زندگی کی تجارت سر عام
سوداگری، سودابازی

ہر اک سمت اس گونگی منطق کے آسیب کی سلطنت ہے

آسیب جو خون کو چوستا ہے
بدل کے بدن میں جو بارود کی روٹیاں بانٹتا ہے گلا
گھونٹتا ہے
جو نوزائیدہ نرم بچوں کی ننھی ہتھیلی پہ سفاک تقدیر
کے زائچے کھینچتا ہے
ہر اک شے اسی کی ہوس کے تماشے میں ہے
شہر، اونچی فصیلیں، ہر کھیت اور کارخانے اسی کی
حفاظت میں ہیں
ہاں اس کی حفاظت کرو وہ جو محفوظ ہے
قدر اس کی کرو وہ جو قادر ہے
تعظیم اس کی کرو جو معظم ہے
قصے پڑھو! بادشاہوں کے قصے پڑھو
سو رہو!
سو رہو!

زندگی کیسا خطہ ہے؟
کرنیں کہاں غول در غول اترتی ہیں؟
ہمارے بدن سے نکلتے ہوئے چاند سورج کہاں
ڈوبتے اور ابھرتے ہیں
اونچی فصیلیں چمکتے ہوئے شہر کس کی ہتھیلی پہ ٹھہرے ہیں
یہ کون ہے، جس کی تازہ رگوں کی طنابوں پہ شہروں،
ملوں، کارخانوں کی بنیاد ٹھہری ہے

دیکھو فصیلوں پہ صبح سفر کی رگیں
بجلیاں بن کے چنگھارتی ہیں
یہ رات سورج کے چشمے کے ہیجان سے کانپتی ہے
سنو میں نے تیرہ زمینوں پہ بھٹکی ہوئی
زرد محکوم نسلوں کا نعرہ سنا ہے سنو

وہم ہے وہم ہے۔ سو رہو سو رہو!
مردہ لفظوں کی زنجیر پہنوں؟ پہن لو
رگیں کاٹ لو؟ کاٹ لو
سو رہو، سو رہو

سو رہوں؟
میری آنکھوں کو نیندوں کی دیمک
کئی سال سے چاٹتی ہے مجھے جاگنا ہے
اندھیرے کی پاتال سے صبح کا بادباں جھانکتا ہے
سنو باب اسم مقدس اسی کے افق میں نکلتا ہے
دیکھو کہ ساری زمینوں کا مشرق یہی ہے

سنو کرب کا آخری پہر ہے
آخری پہر ہے
زندگی کیسا خطہ ہے؟
سو رہو سو رہو!
سو رہوں؟ سو رہو!
اپنی نوزائیدہ خواہشوں کا گلا گھونٹ کر مردہ لفظوں
کی زنجیر پہنوں؟
پہن لو! مجھے جاگنا ہے سنو! سو رہو! سو رہو!
کس کے لئے
خواہشیں پھڑ پھڑاتی ہیں
سینے میں چلتی ہوئی دھار کیوں ہے؟
کہاں ہونٹ رکھیں، رگوں میں اچھلتے لہو کا
سفر کس طرف ہے؟
مشقت کے صحرا میں کس کے لئے،
شہر والے بدہارتے ہیں؟
کہو جرم کیا ہے؟ گواہی کہاں ہے؟ کہو کون قاتل ہے؟
قانون کس نے بنائے ہیں، بولو یہاں فیصلہ کون

دیتا ہے؟ کس کے لئے کون جیتا ہے؟
مرتا ہے، بولو سزا اور جزا کون تقسیم کرتا ہے؟
سو جاؤ! ہر شے فنا کے تماشے میں ہے!
کس لئے سانس کی روشنائی سے
ہم نے نئے عہد نامے لکھے ہیں
لہو کون سے قول و اقرار کے سحر میں سرنگوں ہے

دلوں نے یہ کس ہاتھ پر بیعتیں کی ہیں؟
اَندھی عقیدت شب و روز
لاچار ہاتھوں سے کس کے لئے
التجاؤں کی چادر بنی ہے
بولو کہاں ہونٹ رکھیں؟
کہو زندگی کیسا خطہ ہے۔

خاموش! ہر شے فنا کے تماشے میں ہے
اور کسی شے کے کوئی معانی نہیں
بادشاہوں کے قصے پڑھو
جو خداوند کے نیک سائے کی خلعت کو اوڑھے
ہر اک اعلیٰ، ادنیٰ پہ قادر تھا، قادر ہے
صدیوں کی تاریخ اس کی گواہی ہے
قصے پڑھو! سو رہو! سو رہو!
اک دفعہ کا ہے یہ ذکر: اک بادشہ تھا، ہمارا تمھارا
خدا بادشاہ
ہر دفعہ کا ہے یہ ذکر: اک بادشہ تھا
ہمارا تمھارا خدا بادشاہ، ہاں خدا، بادشاہ اور
رعایا، سنو اک دفعہ کا یہ ذکر
قصے پڑھو، بادشاہوں کے قصے پڑھو، سو رہو۔۔۔
سو رہو!

کہ عدم ہست موجود غائب کی جادوگری میں
ہر اک شے فنا کے تماشے میں ہے
اور کسی شے کے کوئی معانی نہیں
میری آنکھوں کو نیندوں کی دیمت کئی سال سے چاٹتی ہے
مجھے جاگنا ہے۔ مجھے جاگنا ہے۔

وہ جو عمروں سے کندھوں پر اس کرۂ ارض کا بوجھ لے کر
مشیت کے رستوں پہ بھٹکے ہوئے تھے، اُٹھے
وہ جو سانسوں سے چاند اور سورج
ہوا اور موسم بناتے تھے، جاگے
سزا یافتہ قیدیوں کی طرح جو بدن ہارتے تھے،
آئے!

جن کے ہاتھوں پہ
شہروں کی اونچی فصیلیں کھڑی تھیں، اٹھے
زلزلے کی کڑک، تیرہ خطوں پہ چنگھارتی برہنہ
بجلیوں کی چمک، سنسناتی ہوئی
گولیوں کی دھمک، الفتح الفتح!
منہدم دم بہ دم شہر کے شہر، اونچی فصیلیں الٹتی ہوئیں
ویت نام، افریقا، ایشیاء
ملک در ملک پھیلے ہوئے
گونگی منطق کے آسیب کے سخت بھاری قدم
لڑکھڑاتے ہوئے، تھرتھراتی زمیں، آسمانوں پہ
پھیلے ہوئے اندھے ہاتھوں میں مشرق سے
مغرب کی جانب اترتے ترازو میں چاند اور
سورج لڑھکتے ہوئے،
تند نفرت کے بارُود سے
خواہشوں کے دسہرے میں

اس کا قدر آور بدن جل رہا ہے
فصیلوں پہ پھیلی ہوئی آہنی انگلیاں اب پگھلتی ہیں
سڑکوں پہ اس کی رگوں کے کھنچے زاویے چرمراتے ہیں
کندھوں پہ ٹھہرے ہوئے گورے ملکوں کے
تمغے تڑکتے ہیں
دیکھو بھڑکتے الاؤ میں جلتے ہوئے کاغذی شیر' کتے'
سنو بھیڑیو! جاؤ قبریں تمھارے لیے منتظر ہیں۔

سنو!
شہر' مل کارخانے' ہر اک شے ہمارے ہتھیلی پہ قائم ہے
ہر شے ہماری ہے----
ہر شے کی بنیاد تازہ رگوں کی طنابوں پہ ٹھہری ہے
دیکھو ہماری ہتھیلی پہ ٹھہرے ہوئے آسماں اور زمیں
شہر' مل' کارخانے ہر اک شے ہماری ہتھیلی پر قائم ہے
ہر شے ہماری ہے
دیکھو یہ رات کی سرزمیں
صبح کے میٹھے چشمے کے ہیجان سے کانپتی ہے

سنو تیرہ خطوں کی پاتال محکوم نسلوں کے آزاد نعروں
کی ہیبت سے گونجی ہے
گولان' بولان' صحرائے سینا' ہنوئی، فلسطین
دیکھو کہ اب زندگی خون کے وِرد میں رقص کرتی ہے
سینوں کی دف پر تھرکتی ہوئے
خواہشوں کی دھمک پر کوئی ناچتا ہے
سنو الفتح الفتح! افریقا! ایشیا! ایشیا!
بندی دانو اٹھو!
سارے کھیارو جاگو' سنو ہم نئی زندگی خلق کرتے ہیں
چاروں طرف سے دمادم صدا آ رہی ہے، اٹھو!
بندی دانو اٹھو!

سر اٹھاؤ کہ خوں کی دہکتی ہوئی دھار پر تاجداروں
کے سر کٹ چکے ہیں
اٹھو بندی دانوں اٹھو
ہم تمہاری طرف آ رہے ہیں
کہ ہر شے تحیر کی لذت میں مدہوش ہے
آگ اور خون کے درمیاں
اَمن بچوں کی پلکوں پر ٹھہری ہوئی نیند ہے

اور دنیا کی پہلی سحر کا ستارا
لہو کے افق پر برہنہ ہوا ہے
سنو کل کی دہلیز پر سارے محکوم لوگوں کی آزاد
سانسوں سے سورج چڑھے گا
کہ ساری زمینوں کا مشرق یہی ہے
رگوں میں اچھلتے لہو' پھڑپھڑاتی ہوئی خواہشوں
رات دن چلتی سانسوں کی منزل یہی ہے!
یہی ہے!
یہی ہے!

محمود ثنا

والعصر

زمانے!
مرے سامنے آ
یہ میں ہوں جو تجھ سے مخاطب ترا ہم سفر
ہم دم و راز داں ہوں
تری حکمتیں
تیری ہر چال مجھ پر عیاں ہے
مری آنکھ سے کچھ نہفتہ نہیں ہے

زمانے!
تو کیا تھا؟
مرے ارضیاتی حوالے سے پہلے سمرتی ہے
یا پھر بتانا پڑے گا
زمیں آسماں اور پھر درمیاں، دھند تھی یا دھواں تھا
زمیں اور پانی۔۔۔ ہوا، تیرا کل کائناتی اثاثہ تھا
زمانے تجھے میں نے آ کر کیا زندگی آشنا
تیرے خوابوں کو میں نے ہی تعبیر دی تھی
زمانے!
تحیر بھری آنکھ سے تو نے معلوم کی سمت دیکھا
وہ میں تھا کہ جس نے تجھے بے کرانی سے آزاد کر کے
ازل تا ب عنوانِ ہستی دیا تھا
بے یقینی کے صحرا میں جینا سکھایا
ابد رنگ شام و سحر کی ہر اک رمز کو تیری پوروں پہ لکھا
مہ و سال کی ہر مسافت ترے پاؤں کی دھول کر دی
رفاقت کی محراب تیرا پڑاؤ بنا کر
ہر اک دل میں تیری تمنا جگائی
تو ہر آنکھ میں خوابِ تمکین رکھا
تری آہٹوں سے سماعت کو باندھا
حدیں، رابطے، راستے، فاصلے دید نادید، حد
بصارت میں رکھے
یہ صحرا و سبزہ یہ دشت و بیاباں یہ کہسار کے سلسلے
روشنی، بارشیں، پھول، جھرنے، جزیرے یہ
ساحل، سمندر، ہوا اور دریا
چراغوں کی لو اور قوسِ قزح،
کہکشاں، وادیاں سانس لیتی ہوئی
نیل سی برف جھیلیں۔۔۔
زمیں، چاند، سورج، ستارے، سرابی سے بادل
ترے آدھینی......
سارے معلوم کی دسترس، ہر تمدن
جہاں بانی کے سارے گر تیری گھٹی میں ڈالے
زمامِ شب و روز کو تیری آنکھوں سے باندھا

زمانے!
تجھے میں نے ''کلمہ'' سکھایا
حروفِ تہجی تری ملک کر کے زبان و بیاں تیرے تابع کیے
سال ہا سال سے بانجھ ذہنوں میں الفاظ بو کر
عبارت کی کھیتی اگانا سکھائی

معانی کا ہر بھید، تفہیم کے سارے اسرار کھولے
حرمتِ حرف کو تیری میراث رکھا تو لفظوں کی
حرمت کو تیرا ہنر کر دیا
پھر کتاب ساعت تجھے دان کی
اور غنا، شاعری، سوچ، فکر و تدبر، صدا
آگہی ایسے اوصاف تجھ میں بھرے
عہد در عہد تیرے لئے گفتگو کے قرینے سجائے
حروف تکلم سے برہان دی
بود نابود کا فلسفہ، عشق کے سب نصابی قرینے بتائے
یہ تشبیہ و تلمیح، متن، استعارہ، علامت یہ تشکیک پر
منطقی گفتگو
سوزنِ ذات میں سب نسب ناموں کی ساری بخیہ
گری
جس سے ہے زندگی کی نمو
زلف و رخسار اور چشم و لب کے سبو
ہست کی جلوہ گاہی میں جینے کی خو

زمانے!
ہنرمندی کی ایسی مسند پہ لا کر بٹھایا ہے تجھ کو
کہیں تو مہندس ہے، نباض ہے، کیمیا گر
تو نجار، خیاط اور خامہ کش ہے
بڑا نام پایا ہے تو نے عناصر کی بافندگی سے
تو معمار ایسا کہ اہرام و تاج ابد رنگ پرتو ہیں تیرے
ہنر کے
اجنتا الورہ کی نقاشی و سنگ تراشی کرشمہ ہیں تیرے
اسالیبِ فن کا
جواب تک بصارت کی آسودگی کا مجسم نمونہ ہیں
کوئی قصہ گو داستانوں میں تجھ کو بیاں کر نہ پاتا
اگر مجھ سا فنکار تجھ کو میسر نہ ہوتا

زمانے!
تُو صدیوں کا جاگا ہوا، نیند کی مار کھایا ہوا ہے
تجھے استراحت کی از حد ضرورت ہے
ادھر آ کہ میں تیرے ہر طاق میں اک چراغ محبت
جلا دوں
دبے پاؤں صدیوں میں ڈھلتے ہوئے وقت کو تیرا
تکیہ بنا کر
تجھے "بود" کی تو شک ساحری پہ سلا دوں
کسی خواب سے تیرا پہلو بسا دوں
کہ سب زندہ لمحے تجھے راحتِ وصل دیں
ترے بکھرے عناصر میں ترتیب آئے
کوئی صبحِ نو تیری راتوں کا وعدہ فسانہ کرے
یہ سلگتا ہوا عشق انگار ہو
محملِ جاں میں جس کا انکار ہو
اور یمِ زندگی کا تموج
کبھی ساحلوں پہ ترے نام کا ہجر نامہ نہ لکھے

زمانے!
یہ فردا کی خواہش سے مہکے ہوئے چار موسم
ابد راستوں کے مسافر، سرابوں کے رسیا تو ہجرت
زدہ بھی
مگر پانچواں آدمی زاد کے اپنے اندر کا موسم
وہ موسم کہ چاہت کی خواہش میں اظہار لفظوں کی
حاجت نہ رکھے
وہ موسم کہ جس میں بھریں دل کے گھاؤ۔۔۔
مہکنے لگیں زخم دل کے

لہو میں گھلی ایک نمکین خوشبو حفاظت کرے
جب محبت تغیر سے گزرے
تو خوشبو بکھر کر نئے خواب بننے لگے
اور جب خواب آنکھوں میں اتریں
خواہشیں خون میں سرسرائیں
تو پھر آ بنائے بدن ماورائے کنارہ بہے
کاسۂ گل میں شبنم رفاقت کی خوشبو بھرے
خیمۂ روز و شب رتجگوں سے بسے
جسم و جاں چشم و لب کا تقاضا بنے
ہر کہی ان کہی کا فسانہ بنے
او زمانے!
محبت محبت ہے بس اس کی تفہیم ممکن نہیں ہے

زمانے!
مجھے رحم آتا ہے تجھ پر
کہ تو سرفرازی کی دھن میں
سبھی بھید، رفتہ کے تو کھولتا جا رہا ہے
کہ جیسے کبھی "رفتہ" ہونا نہیں ہے
ترے آج نے، تیرے آئندہ نے
تو اپنی جزالت پہ معمول کرتا ہے جس کو "تحرک" ہے وہ
تیری فطرت میں رکھا گیا ہے جسے ارتقا کیلئے
زمانے جہاں شش جہت تیری مٹھی میں رکھے
وہیں ساتویں سمت کا ایک امکان رکھا گیا
جس سے تسکین ہو تیرے ذوق تجسس کو
جہد ہے لازمی، ہو وہ عملی کہ ذہنی
بہت لازمی ہے
تبھی جہد لامختتم تیرا مقسوم ہے

زمانے!
تری حرفتوں کا سدا معترف ہوں
مگر کیسا پاکوب ہے تو؟
رباط جہاں میں یہ کیا نرت چھیڑا
کہ خلق خدا رزق کے چکروں میں پھرے در بدر
پابرہنہ وژولیدہ مو
عزت نفس کو سانس گیری کا ایندھن بنائے ہوئے
آگ کیسی شکم میں لگائی ہے؟
کچھ تو کہہ!
یہ ترے نرت کا کون سا بھاؤ ہے؟
آئینے اجنبی۔۔۔خال و خد اجنبی
اور لفظوں میں بے معنویت
سماعت، بصارت کو خود پہ بھروسا نہیں ہے
کہ عمروں کا پھل اور کڑوا ہوا ہے
وہ بوسے جنہیں سینت کر رکھ رہے
تھے۔۔۔۔۔چیخنے لگے
آدمی زاد کندھوں پہ کتبے اٹھائے ہوئے اصل کو
ڈھونڈتا پھر رہا ہے
یہاں سے وہاں۔۔۔
موسموں میں قرینہ نہیں ہے تو پھولوں کی عمریں
بہت مختصر ی
پرندوں سے خالی شجر اور منڈیریں
برودت سے محروم سائے ہیں
جو شام اترے تہی دامنی کا وظیفہ بنیں
رات گریہ کرے۔۔۔

زمانے!
یہ کیسا فسوں ہے؟

جو ہر ست پھونکا گیا
گردشیں، دائرے، قریہ ہست میں
شکوہ کرتے ہوئے ابتدا، انتہا اور صوت و صدا
مصلحت میں گھرے اہل صدق و صفا
بے کراں بے کراں کہرا، مٹی، دھواں
بحر در بحر ہے زندہ رہنے کی خو
دائرہ دائرہ یہ شعور نمو
غیر مربوط سے قائدے ضابطے
رات اور دن کا اک دوسرے کے تعاقب میں رہنا
مکاں، لامکاں، داستاں داستاں یہ خودی بیخودی
اور آکاس "گنگا" سے آگے کے اندیکھے
منظر جہاں
قرمزی روشنی کی شبیہیں جہاں وقت رقصاں ۔۔
معبدوں میں لکھی۔۔۔ ماورائے بصارت کہانی
۔۔۔نفی اور اثبات کا گنبد بے صدا
پھر سزا اور جزا کی قصیدہ گری
سب اساطیر جس پر ہیں نادم
تو اک واقعہ یہ بھی ہے
عمر بھر کے سبھی تجربے رائیگاں
قصہ رفتگاں، رائیگاں، رائیگاں
کہ (رگ وقت میں دوڑتے خون کو بھی ملے نہ اماں)
تو نے سوچا کبھی؟
وقت کے چاک پر گھومتا تو کہاں سے کہاں آ گیا؟
تو نے سوچا کبھی؟
اے زمانے تری چیرہ دستی نے ہر اہل فہم و فراست
کو
کاندھوں پر اپنے عقائد کی میت اٹھانے پہ مجبور رکھا
زمانے تجھے کیا کہوں

خواہشوں اور تقویٰ میں کیا فرق ہے؟
تو نے فتویٰ فروشوں کو، دستار بندان گنت جاہلوں کو
بڑھاوا دیا
تو نے سوچا کبھی؟

زمانے!
یہ سب ہست کا کھیل ہے
جس کو میں اور تو روز اول سے ہی کھیلتے آ رہے ہیں
مکاں اور مکیں کا ہر ایک بھید پانے کو
اسپ مہ و سال ہے اور ہم ہیں
کہ یہ کاروان تمنا
ہر اک آنے والے پڑاؤ پہ بچھڑے ہوؤں سے
ملاقات کی آرزو میں
مسلسل مسافت کے دن کاٹتا ہے
مگر کوچہ دل کی ویرانیاں ہیں کہ جاتی نہیں ہیں
دکھ کو تجسیم کرتی ہوئی قربتیں
نامہ وصل پر آنسوؤں کی نمی
یہ رفاقت ہے شطرنج کی ایسی بازی کہ جس کے
الگ سارے اسرار ہیں
جیت کے ہار کے ایسے معیار ہیں
جن میں سود و زیاں کچھ حقیقت نہیں ہے
مگر وہ جو چشم تماشا ہے
وہ کس حوالے، ابد کے سبھی موسموں کا تعین کرے
اور "خسارہ" ہی لکھے
"نہیں" اور "ہے" بھی عجب کھیل ہے
جسے جاننے میں زمیں زاد نے کتنے اعمار کی بھینٹ
دی ہے
مگر اس کو خواہش کی پاداش میں ریزگی ہی ملی ہے

زمانے یہ تیری تماشاگری ہے کہ تو
آگ، پانی، ہوا، خاک جس سے اک خواب کی،
اس کی تعبیر کی، حرف مشروط کی،
لفظ اقرار کی، شہر اسرار کی،
ہفت اقلیم کی، اس کی تقویم کی،
گم شدہ جنتوں اور بھولی ہوئی داستانوں کی تفسیر
کرتا چلا جا رہا ہے

زمانے!
تری یہ ہنرمندی سچ ہے مگر
میرے ہونے سے سب ایسا "ممکن" ہوا ہے
ٹھہر چند لمحے ذرا یاد کر
وہ پڑاؤ وہ کٹھنائیاں تو نے جھیلیں ہیں جو۔۔۔۔
یاد کر اپنی اول سکونت
یہ روئے زمیں ایک جنگل تھی بس، یہ پہاڑ اور پانی
چوپائے، حشرات اس کے مکیں یا پرندے یہاں کی
فضاؤں کے باسی
ذرا یاد کر اپنا جیون کہ
پتھر ترے ہاتھ میں تھا "سکیلا" کی صورت
ترا مدعا بس حصول لحم تھا
میں آیا تجھے اک تمدن دیا، ایک تہذیب دی
اور سماجی رویے کہ تو زندگی کر سکے
تجھ کو لوہے کی نعمت سے ایسا نوازا کہ
صیادگیری کو "بھالا" دیا "ڈھال" دی
اور چقماق بھی۔۔۔
اُن دنوں آہوئے دلربا تیرے آماج پر تھے
تجھے ذائقوں سے کیا آشنا
اور مٹی سے سونا بنانا سکھایا۔۔۔

قرن با قرن تو کھیت کھلیان سے فیضیابی کی
سرشاریوں میں رہا
پھول، پھل اور بیجوں سے جب آشنائی بڑھی ہے
تو گیہوں۔۔۔
ساری اجناس سے نقد آور رہا
رشتۂ جسم و جاں کی ضمانت ہوا
(جس کی خاطر یہ باغ عدن سے نکالا ہوا تیرا ہمسر ہوا)
میں نے پھر تجھ پہ آہن گری کی مہارت
اتاری، تبھی
تو نے پہیے کی ایجاد کی اور صنعت کی بنیاد رکھی
مشینوں کے جس عہد میں آج تو جی رہا ہے
یہ سب میرے ہونے سے ممکن ہوا ہے

زمانے!
تجھے میں نے جو بھی سکھایا ہے، بہبود کے واسطے
تو نے تخریب میں اس کو برتا
میں نے آہن گری کے طلسمات کو تجھ پہ کھولا کیا!
تو نے شمشیر و نیزہ سے غارت گری کے وہ عنوان لکھے
کہ روئے زمیں قتل گاہوں کا منظر ہے اب بھی
سنو! آج بھی سب پہ حاوی ہے بارود کی بو
تو سدا آدمی زاد کا صید گر
اس کی تضحیک کو تو نے کیا کیا بہانے تراشے۔۔۔
جس بھی تمدن۔۔۔ جوانی کی دہلیز پر پاؤں رکھا
کلک کی ایک جنبش سے غارت کیا
"قونیہ" اور "مقدونیہ" "پاؤ چن" اور وہ
"ہان" کی سلطنت
"موریا" اور "گپتا" کی مضبوط شاہی
وہ تہذیب بغداد،

اور قرطبہ کی وہ علمی مہارت
تو پھر "بابلی" اور "سمیری" حکومت
یہ موہن جوداڑو، ہڑپہ، سوات اور پھر ٹیکسلا
یہ گم گشتہ تہذیبیں عبرت بھری ہیں
انہیں دیکھ کر اور خود کو پہچان کر۔۔۔۔
زمانے! تو ہم اس اصابت پہ پہنچے
تو نردھن سدا کا، تو اب بھی ہے نردھن
تری جوع کو لحم انساں تو کافی نہیں ہے
ترا جوف بھرتا نہیں ہے کبھی بھی۔۔۔

زمانے!
سیادت زمانے!
سمے کی یہ وادی تری سیر گہ ہے
جہاں دل کرے آسماں گیر گاڑے
اقامت کرے، داستاں طے کرے
کچھ اشارہ، کنایہ ہمہ اوست کا دے۔۔۔
کوئی اترن ہو تہذیب رفتہ کی
یا پھر تمدن ہمہ گیریت کا
جسے تو کہ رائج کرے کچھ نئی سرحدوں پر
جو طبقوں کی گنتی کو پورا کرے
اور لے جائے
ہر ذی روح کو جانبِ اصلِ اُو
پھر مسافت بھرے اک نئے منطقے کی
وہاں پھر سے تو آسماں گیر گاڑے
اقامت کرے اور پھر۔۔۔
زمانے! پریشان مت ہو
ادھر آ تجھے آج خود سے ملاؤں
جو میں ہوں وہ تو ہے

جو تو ہے وہ میں ہوں
کہ اک دوسرے کا ہیں ہم عکس بھی، آئینہ بھی
پریشان مت ہو
میں انسان ہوں!
خالق کل کا نائب، زمیں پر

زمانے!
میں انسان ہوں!!
روز اول سے جو راز داں تیرے ہر فعل کا
ازل سے ابد تک کے ہر راستے پر
ترے ساتھ رہنا ہے مجھ کو

زمانے!
میں انسان ہوں تیرے ہونے کی پہلی "وجودی" گواہی
کہ جس نے تجھے ایک "پہچان" دی
عہد در عہد نطق فراواں سے برہان دی
دھند آشتہ آنگن سے ہر کہنگی دور کی
رشتوں ناتوں کا سبزہ بچھایا
میں انسان ہوں!!!
جس کی خاطر خدائے بشارت نے
ان کائناتوں کی تخلیق کی
عشق و وجدان کا وہ نسب نامہ لکھا
کہ جس نے۔۔۔۔۔۔
زمانے!
پریشان مت ہو
ترے ہست کی داستاں میں نے تم سے کہی ہے
ابھی تو بہت منکشف ہوگا تجھ پر

ابھی دامنِ زیست میں رازِ سر بستہ کتنے ہیں؟
کس کو خبر ہے؟

زمانے!
قسم کھائی تیری خدا نے
کہ انسان بے شک خسارے میں ہے
وہ جس کو ملائک سے سجدہ کرایا خسارے میں ہے؟
جسے اپنا نائب بنایا زمیں پر خسارے میں ہے؟
جسے علم، فہم و فراست عطا کی خسارے میں ہے؟
خلاؤں کی تسخیر بخشی جسے وہ خسارے میں ہے؟
ظلمتِ آب میں جس کو کشتی عطا کی
خسارے میں ہے؟
جسے آزمایا گیا زخم دے کر خسارے میں ہے؟
جسے بطن ماہی میں سانسیں نوازیں
خسارے میں ہے؟
بنائے تھے انگار گلزار جس پر خسارے میں ہے؟
جسے زیرِ خنجر نئی زندگی دی خسارے میں ہے؟
ہاں! مشک عبا سے کیا جس کو بینا
خسارے میں ہے؟
جسے بندی کر کے نوازی حکومت
خسارے میں ہے؟
جسے معجزاتی دبوس اس نے بخشا
خسارے میں ہے؟
شفا جس کے ہاتھوں پہ لکھی گئی تھی
خسارے میں ہے؟
جسے آسمانوں کا بھیدی کیا
وہ خسارے میں ہے؟
کیا خسارے میں ہے؟؟؟

زمانے! یہ سچ ہے
کہ انسان بے شک خسارے میں ہے
مگر تیرے ہر بھید کو کھولتا ہے
زمیں آسماں اپنے پاؤں تلے روندتا ہے
خسارے میں ہے؟---
ہاں! خسارے میں ہے---
بس خسارے میں ہے
میں خسارے میں ہوں
تو خسارے میں ہے

سرمد صہبائی

سرخ اناروں کے موسم میں

سرخ اناروں کے موسم میں
ریشم کی آغوش سے پھوٹا
عریانی کی دھوپ کا چشمہ

آئینے میں
گردن کے گلدان سے نکلا
پھول سا چہرہ
گندھے ھوئے بالوں کی ڈالی
کمر کے گھاٹ پہ جھک جاتی ھے
اک لمحے کو ہر شے جیسے رک جاتی ھے

پلک جھپکتے
چھت پر اک فانوس کی مٹھی کھل جاتی ھے
جیسے چیل کے پر کھلتے ھیں

آئینے میں
اک خونی ڈائن کا عکس ابھر آتا ھے
اور پھر یکدم سارا منظر کھو جاتا ھے

جسموں کا پہاڑ

عمروں کی ڈھلوان پہ اک یہ تھکا ہوا دن
ہم دونوں کی گود میں آ کر
ستاتا ہے
ہم اس دن کی دھوپ میں چھپ کر
ایک نڈھال سی انگڑائی کی
بل کھاتی ڈھیلی گرہ میں
اک دوجے کو کس لیتے ہیں
خواہش کے سنسان سفر میں
جھکتی بانہوں کے دروازے
چیختے پٹختے رہتے ہیں
سانسوں کی ناہمواری میں
تیرے چہرے کی کھڑکی سے
سارے فحش رسالوں اور عریاں فلموں کے
منظر جھانکتے رہتے ہیں

میں خوابوں کی میلی اترن
تیری کمر کے گھاٹ پہ دھوتا رہتا ہوں
جسموں کے اک بھرے پہاڑ پہ
کروٹیں لیتا رہتا ہوں

پورٹریٹ ۲
(پاک ٹی ہاؤس کے سامنے ایک فقیر عورت کے لیے نظم)

تو اس شہر کی پاگل روح ہے
اک ڈائن ہے جس کا سایہ
فٹ پاتھوں کی گود میں پلتی نسلوں پر
پیدا ہوتے ہی منڈلانے لگتا ہے
روشنیوں کی اوٹ میں آتے جاتے لوگ
اپنی اپنی تقدیسوں کی چادر اوڑھے
تیری کھلی ہوئی رانوں کی رحل پہ کیسی
فحش سخاوتیں دھر جاتے ہیں
خالی پیٹ کی کھوہ میں مردہ بچوں کو دفنا جاتے ہیں
تیرے چہرے کی دہشت میں
بھوکے ملکوں کے نقشے ہیں
آنکھیں دو پتھر یلے لفظ ہیں

جنہیں کوئی شاعر نہیں پڑھتا
تیری سانسیں
زخمی گھور پرندے بن کر
بھٹک رہی ہیں
ننگے سینے کی شاخوں سے
گونگی نظمیں لٹک رہی ہیں
مٹی کا رنگ

ساون میں جب مینہ برستا
اور برستے پانی میں سوکھی مٹی گیلی ہو جاتی
دھول بھرے پیڑوں کی رنگت
ہرے سے اور ہری ہو جاتی
میں مٹی کے چھوٹے سے گھر
اپنے دھیان بناتا رہتا
گدلے پانی اور مٹی سے
اپنا جی بہلاتا رہتا
'گھر آ جا مرے لال
تو مت کھیل اس مٹی سے....'
میری ماں آوازیں دیتی
لیکن میں کب اس کی سنتا
ایک سے ایک نیا گھر اپنی
دھن میں مگن بناتا رہتا
جب تک گیلی مٹی کا رنگ اور میرے کپڑوں کا رنگ

اک ہو جاتا
میں جب اک دن
ایسے ہی گیلی مٹی سے کھیل رہا تھا
صاحب جی کی بیٹی آئی
ہلکی دھوپ میں اس کے دھلے دھلائے کپڑے
ہوا میں ایک پتنگ کی صورت لہراتے تھے
اور اس کے اُجلے ہاتھوں سے
صابن کی خوشبو آتی تھی
یکدم اس نے نیچے جھک کر
پانی اور مٹی کو گوندھا
مٹی کی دیوار بنائی
مٹی کے کھڑکی دروازے
اور مٹی کا صحن بنایا
مٹی کے گھر بنتے رہے

جب تک میرے اور اس کے کپڑوں کا رنگ
اور گیلی مٹی کا رنگ
اک جیسا تھا

مجھ کو یاد ہے
اُس دن میری ماں نے مجھے بہت مارا تھا
اور وہ مجھ کو صاحب جی کے گھر سے لے کر دور کہیں
پر چلی گئی تھی
یہ بچپن کی بات ہے لیکن
صاحب کی بیٹی کو میں نے
اس کے بعد کبھی نہیں دیکھا
اب شاید وہ مجھ سے ملے
اس دن جب اس کے ہاتھوں کی اُجلی رنگت
اور گدلے پانی کا رنگ
دھلے دھلائے کپڑوں کا رنگ
اور گیلی مٹی کا رنگ
ایک ہی جیسا ہو جائے گا

مرے واسطے میرا مرنا بھی فن ہے

آج بھی میں نے عمروں میں پھیلی ہوئی سلوٹوں کو
کئی سال پیچھے دھکیلا ہے
میں معجزہ ہوں جو لمحہ بہ لمحہ
نئی کوکھ میں سانس لیتی ہوں
دیکھو مجھے دیکھنے والو دیکھو
مرے ہونٹ
ٹھنڈے لہو کو چکا چوند کرتے ہیں

میں بانجھ رحموں میں
سنسان آنکھوں میں
بجتے اندھیرے کے
شہوت کی ٹھہری ہو
لوگ مرتے ہیں
لیکن مرے واسطے
کبھی ٹیکسیوں
فٹ پاتھ کی
کرائے کے
پھولوں کے
میں آہستہ
ہر رات
بکھری
دوسرے
منہ زو
تالو

جب تک میرے اور اس کے کپڑوں کا رنگ
اور گیلی مٹی کا رنگ
اک جیسا تھا

مجھ کو یاد ہے
اُس دن میری ماں نے مجھے بہت مارا تھا
اور وہ مجھ کو صاحب جی کے گھر سے لے کر دور کہیں
پر چلی گئی تھی
یہ بچپن کی بات ہے لیکن
صاحب کی بیٹی کو میں نے
اس کے بعد کبھی نہیں دیکھا
اب شاید وہ مجھ سے ملے
اس دن جب اس کے ہاتھوں کی اُجلی رنگت
اور گدلے پانی کا رنگ
دھلے دھلائے کپڑوں کا رنگ
اور گیلی مٹی کا رنگ
ایک ہی جیسا ہو جائے گا

مرے واسطے میرا مرنا بھی فن ہے

آج بھی میں نے عمروں میں پھیلی ہوئی سلوٹوں کو
کئی سال پیچھے دھکیلا ہے
میں معجزہ ہوں جو لمحہ بہ لمحہ
نئی کوکھ میں سانس لیتی ہوں
دیکھو مجھے دیکھنے والو دیکھو
مرے ہونٹ
ٹھنڈے لہو کو چکا چوند کرتے ہیں
میں بانجھ روحوں میں بادل کی صورت برستی ہوں
سنسان آنکھوں میں اک کھنکھناتا ہوا خواب
بہتے اندھیرے کے بستر پہ
شہوت کی ٹھہری ہوئی جھاگ ہوں
لوگ مرتے ہیں
لیکن مرے واسطے میرا مرنا بھی فن ہے
کبھی ٹیکسیوں، سینماؤں کے تاریک کونوں میں
فٹ پاتھ کی دھندلی گمنامیوں میں
کرائے کے کمروں میں
پھولوں کے بوسیدہ ہاروں کے نیچے
میں آہستہ آہستہ مرتی ہوں
ہر رات اک گیلی لکڑی کی صورت سلگتی ہوں
بکھری ہوئی راکھ سے
دوسرے دن نیا جسم لیکر نکلتی ہوں
منہ زور مردوں کو
تالو سے لپٹی ہوئی تھوک کی طرح اندر نگلتی ہوں

[سلویا پلاتھ کی ایک نظم سے ماخوذ]

ایک مقدمہ قتل کی سماعت

جو کہوں گا میں وہ سچ کہوں گا
مجھے جان اللہ کو دینی ہے
اب کون سچا ہے جھوٹا ہے
یہ فیصلہ آپ کے ہاتھ میں ہے
مگر جیسے پہلے بھی میں نے کہا ہے
مجھے اپنی خاطر

مرے بیوی بچوں کی خاطر
اسے قتل کرنا تھا
آخر اسے ایک نہ ایک دن میرے ہاتھوں ہی مرنا تھا
یہ واقعہ ایک دن کا نہیں
سال ہا سال سے میرے باہر نکلنے سے پہلے
وہ ہر روز سرما کے موسم میں
کھلتی ہوئی دھوپ سی نرم آنکھوں سے مجھ کو

مرے گھر کی دہلیز پر روک لیتا
مجھے ان کہے ان سنے جانے کیسے زمانوں کے
قصے سناتا
عجب شعبدہ باز تھا
آپ مانیں نہ مانیں
مگر اس کے ہاتھوں میں
میں نے کئی بار
بے موسے پھول کو کھلتے دیکھا تھا
یک دم کبھی وہ مرے سامنے
چھوٹی چھوٹی کئی کھڑکیاں کھول دیتا
جہاں داستانوں بھرے شہر
چاروں طرف سے مجھے گھیر لیتے
میں کیسے ٹھہرتا مجھے اور بھی کام تھے
آپ تو جانتے ہیں
کہاں کس کے پاس اس قدر فالتو وقت ہوتا ہے
میں تیز قدموں سے آگے نکلتا
مگر وہ کہاں مانتا
اپنی گردن میں قوس قزح کا پراسرار مفلر پہن کر
سیہ رنگ بادل کی چھتری کو کھولے
مرے ساتھ سائے کی مانند میرے تعاقب میں رہتا

سبھی جانتے ہیں کہ اس کی وجہ سے
مجھے روز ہر کام میں دیر ہوتی تھی
لیکن میں پھر بھی اسے کچھ نہ کہتا
یہ میری شرافت تھی
ورنہ وہ گستاخ، منہ پھٹ مرے منہ پہ میرا تمسخر اڑاتا
مرے سامنے بیٹھتے اٹھتے مجھ کو ہی بدنام کرتا
مجھے یاد ہے جب کبھی
افسروں کی حضوری میں میری زباں
چھپکلی کی طرح میرے دانتوں میں
دم توڑ دیتی
یہ کم بخت جانے کہاں سے ٹپک پڑتا
کانوں میں گھس کر مجھے
قتل کی دھمکیاں دیتا رہتا
مری نفرتیں
جن کو میں جبر کی پوٹلی میں گرہ باندھ کر
احتیاطوں سے رکھتا
انہیں وہ سرِ عام فٹ پاتھ پر کھول کر
آتے جاتے ہوؤں کو دکھاتا
گئی رات تک گالیاں بکتا رہتا
یہی بدکلامی تھی جس کی بنا پر
کئی بار میں نوکری سے نکالا گیا تھا

سرج مکھی

سرج مکھی گہنایا
سرج مکھی سورج کا رستہ
دیکھ دیکھ پتھرایا

سرج کبھی گہنایا
اک کجلائی دھوپ کی رنگت
پیاسے ھونٹوں پر رکتی ھے
جنم جنم کے پیلے دکھ میں
ھری بھری ڈالی جھکتی ھے
سونی کوکھ میں بجھی ھوئی دیومالا کا ھے سایا
سرج کبھی گہنایا

کوئی کچھ بھی نہیں بانٹتا
(ایک خط)

خوش رھو خوش رھو
کوئی کچھ بھی نہیں بانٹتا
درد اور بوجھ کیا
کوئی تنہائیوں کی ہتھیلی پہ
جھوٹی تسلی کا بے کار سکہ بھی کیسے دھرے
کون اپنی کہے
کون کس کی سنے
رات بھر تو کوئی بھی نہیں جاگتا
خوش رھو خوش رھو
کوئی کچھ بھی نہیں بانٹتا
حال نہیں
کوئی تم سے گلہ تو نہیں
کہ یہاں جو بھی حصے میں آیا ھے
اس کی گواھی سے
کچھ روز جینے کی جھوٹی ضمانت تو کرلیں گے
تجھ سے تو کچھ نہ کہیں گے
یہاں دوستی اور محبت تو فرصت کی رسمیں ھیں
کچی زبانوں پہ گھلتی ھوئی جھوٹی قسمیں ھیں
تم خوش رھو
جو ھوا سو ھوا
کون کہتا ھے تیری رفاقت مقدر میں لکھی ہے
کس کے لیے کون جیتا مرتا ھے
بولو یہاں کون اپنے مقدر سے لڑتا ھے؟
تم سے گلہ تو نہیں
درد اور بوجھ کیا
کوئی کچھ بھی نہیں بانٹتا
خوش رھو خوش رھو
تم انوکھے نہیں
ہم بھی بچے نہیں
ٹھیک ہے ٹھیک ہے چھپ کے رو لیں گے ہم

کہہ دیا ہاں نہیں اب نہ بولیں گے ہم
کیا کہا، بھول جاؤ
کہ سب کچھ کہا اور سنا جھوٹ تھا
کہہ دیا کیا کریں
آگ ھو، قہر ہو یا بلا ہو کوئی
رنگ ھو، پھول ہو یا اُجلی کرن
جھوٹ ہے، جھوٹ ہے
جو بھی ہم نے کہا، جو بھی تم نے سنا
جھوٹ تھا جھوٹ ہے
ہم نہ اجلی کرن، ہم نہ خواب اور رنگ
ہم وہی تھے جو ہیں
اور کچھ بھی نہیں

خیر کچھ تو ھوا
دل لگی تو رھی
کچھ خوشی تو رھی
لوگ مصروف ھیں
تم بھی مصروف ھو
ہم بھی ڈھونڈیں گے اب کوئی لڑکی نئی
کوئی اتنا بھی آخر کہاں تک جیے
کون اپنی کہے کون کس کی سنے
رات بھر تو کوئی بھی نہیں جاگتا
درد اور بوجھ کیا
کوئی کچھ بھی نہیں بانٹتا

ایڑی

میں نے سنا
شہر کے چوک پر
دو آدمیوں نے
اپنے آپ کو زندہ جلا دیا
مجھے ویت نامی بھکشوؤں کا خیال آیا
یو این او کی بلڈنگ کے سامنے
میں نے ایک عورت کے بدن کو جلتے دیکھا
لیکن پھر مجھے نیپام بم کا خیال آیا
ایک جہنم کا خیال
تہران کا سینما گھر
جہاں زندہ لوگوں کو بند کر کے
جلا دیا گیا
گوتم نے کہا تھا
دنیا ایک گھر ہے
جس کو آگ لگی ہے

صحن میں بے خبر بچے کھیلتے ہیں
ہمیں انہیں بچانا ہے
اے مہاویر
ہم بے خبر بچے نہیں
ہم میدانوں میں ایڑی مار کر
بارودی چشموں کی خبر دیتے ہیں

لڑکیو آؤ آؤ میرے واسطے چوڑیاں لے کے آؤ

لڑکیو آؤ آؤ مرے واسطے چوڑیاں لے کے آؤ
کہ میری رگوں میں لہو کی دھنک بجھ رھی ھے
میں عمروں سے نامرد لفظوں کے پہلو میں لیٹا ھوں
اور میری آنکھوں کا نم مر چکا ہے
انہوں نے مرے بھائیوں کے لیے عمر کی قید لکھی ہے
بہنوں کو مرمری قبروں میں
ماؤں کو بارود کی سنسناتی سرنگوں میں رکھا ھے
آؤ بدن میں اترتی ھوئی رات پر
صبح کی اجلی چادر بچھاؤ
مری زنگ آلود آنکھوں میں پہلی کرن بن کے آؤ
مرے واسطے چوڑیاں لے کے آؤ
کہ میری رگوں میں لہو کی دھنک بجھ رھی ھے
میں عمروں سے نامرد لفظوں کے پہلو میں لیٹا ہوں
اور میری آنکھوں کا نم مر چکا ہے

آخری اینٹ

عمر گزری ہے کہ ہذیان میں ہے
تیرہ و تار زمیں
خوف سے سہمے ہوئے نور سے عاری چہرے
نیند میں الجھے ہوئے موت کے رستے پر رواں
جسم پتھرائے ہوئے خیرہ ہیں آنکھوں کے گہر
عالم نزع میں بیمار زمیں
اپنے ہی بوجھ سے بیزار زمیں

شہر سنسان ہے چپ چاپ ہیں ساری گلیاں
بین کرتی ہوئی پیڑوں سے لپٹتی ہے ہوا
دور تک چیلیں ہیں منڈلاتی ہوئیں
اب یہاں کوئی نہیں کوئی جو ماتم بھی کرے
اب یہاں کوئی نہیں کوئی
جو تجہیز کرے کوئی جو تکفین کرے
(اب کوئی چہرہ تسلی کی طرح
گھر کے تاریک دریچوں سے ابھرتا ہی نہیں
اب کوئی لوٹ کے گھر آتا نہیں)
اب زمیں کرب میں ہے
کرب میں ہے ساری زمیں
آخری وقت ہوں میں مجھ سے ڈرو

وہ جو معتوب ہوئے خاک کی تقدیر بنے
وہ جو مصلوب ہوئے راکھ ہوئے
وہ جو محجوب ہوئے ان کی گواہی ہوں
سنو
میری تکریم کرو

عرش تک پھیلتی بے تاب دعا ہوں میں سنو
میری تقدیس کرو
میں درِ حشر پہ مظلوم کی دستک ہوں سنو
میری تعظیم کرو
سنو
آخری لمحہ ہوں میں آخری وعدہ ہوں سنو
ابر کی آنکھ میں دم لیتی ہوئی
آخری بوند ہوں میں
آنکھ کی کھنچتی ہوئی پتلیوں میں ٹھہرا ہوا
آخری خواب ہوں میں
میری تعبیر کرو
اس اکھڑتی بنیاد کے جو سنگ تھے سب ٹوٹ گئے
آخری اینٹ ہوں میں
آؤ نوچو مجھے بھی میری بھی تحقیر کرو
یا میرے سینے پہ اس شہر کو تعمیر کرو

قیوم ناصر

ہنرکار

تہہ بہ تہہ جو زمانے ہیں
ان کی تہوں میں
سمٹتا چلا جارہا ہے زمانہ
جو میرا بھی
اور تیرا بھی ہے

....

کوئی ہے جو، سلیقے سے
اپنے طریقے سے
لمحوں کے دھاگے میں
ہر شے پروتا ہے

....

اک پور دو پور کے فاصلے پر
اسی باسلیقہ ہنرکار کا
عرصۂ نیند ہے
جب وہ سوتا نہیں!

....

تہہ بہ تہہ جو زمانے ہیں
ان کی تہیں کھول کر
دیکھ سکتے ہو تو دیکھ لو
اس ہنرکار کو
نیند آتی نہیں
یا وہ سوتا نہیں
کیا پتا وہ بھی میری طرح
اور تیری طرح
ناپسندیدہ خوابوں کے انکار میں
جاگتی آنکھ کے
وقفۂ خودکلامی میں ہو

اک شجر اک تنا

وہی ہے زمیں جو کہ تھی
اپنی زرخیزیوں کی امیں
اور اس پر جُھکا
آسماں بھی وہی
روز و شب کے تسلسل میں
بنتی بگڑتی ہوئی
زندگی کے کنارے
گزشتہ صدی کا گواہ اک شجر

....

وہی ہے زمیں جو کہ تھی
اپنی زرخیزیوں کی امیں
چار جانب رواں زندگی کے کنارے
جہاں اب ہوا
ایک لمحہ بھی رُکتی نہیں
اپنا بے رَس برہنہ بدن ڈھانپنے سے بھی عاری
ٹھکانے بدلتی ہوئی چہچہاہٹ کو ترسا ہُوا
اک شجر!
اپنی کھوئی ہوئی سرسراہٹ کو ترسا ہُوا
اِک تنا!

سعیدالدین

چڑیاں

چڑیاں مجھ سے پہلے کیوں بیدار ہو جاتی ہیں؟
یہ چاہیں تو مزے سے پتوں میں چھپی
سوئی رہیں
دیر سے جاگیں
پھر سے اڑنے سے پہلے
دو چار کروٹیں بدلیں
انگڑائیاں لیں
کچھ دیر اور
آنکھیں موندے پڑی رہیں
شاید چڑیوں کو ہم سے زیادہ کام کرنے ہوتے ہیں
اپنی چوں چوں سے انھیں
لبریز کرنا ہوتا ہے
اس خالی جام کو
جس کا نام دن ہے
شاید اپنے پروں میں
سمیٹ لینا ہوتا ہے دھوئیں کو
جو رات کی تاریکی میں سمٹنے سے رہ گیا ہے
شاید چڑیاں
اپنے پروں میں
فضا کے شور کو بھی سمیٹ لیتی ہیں
ایک ہی اڑان میں انھیں
ہمارے خوابوں تک پہنچنا ہوتا ہے
لکھنی ہوتی ہے وہ عبارت
جو ہم بار بار بھول جاتے ہیں
جسے یاد دلانے کے لیے
چڑیوں کو
ہم سے پہلے جاگنا ہوتا ہے

مورخ

تاریخ کے مسودوں میں
میرے کٹے ہوئے ہاتھ دیکھ کر
شاید آپ تاسف کا اظہار کریں
لیکن میرے لیے آپ کی یہ ہمدردی
کوئی معنی نہیں رکھتی
ایک مورخ کی حیثیت سے
میں اعتراف کرتا ہوں
میں بری طرح ناکام ہوا ہوں
سرکاری وظیفے پر پلنے کے بعد
ایک مورخ
اپنے ہاتھ کاٹ کر
بادشاہ کے قدموں میں رکھ دیتا ہے
لیکن میں نے ایسا نہیں کیا تھا
میں نے سرکاری وظیفے کو ٹھوکر ماری
اور لیمپ کی دھیمی لو میں
لفظوں کے جوڑ بٹھانے لگا

میرے سامنے
الفاظ اور ہندسوں کی الجھی ہوئی ڈور تھی
اور ان کے بطون میں رونما ہونے والے
آگ، خون اور سائے تھے
ان میں جبر اور بے بسی
اپنی اپنی بقا کی جنگ لڑ رہے تھے
الفاظ کے جوڑ بٹھاتے بٹھاتے
وہ فیصلے کی گھڑی آ ہی گئی
کہ مجھے
ہتھیار اٹھانے والوں
یا ان کی زد میں آنے والوں کو پناہ دینے میں سے
کسی ایک کا انتخاب کرنا تھا
ایک مورخ کی حیثیت سے
کسی کو پناہ دینا میرا منصب نہیں تھا
میں نے اپنے دونوں ہاتھ
تیزی سے حرکت کرنے والے
اس آہنی بلیڈ پر رکھ دیے
جو تاریخ کی کتابوں کے اوراق کو
گزند پہنچائے بغیر
مطلوبہ سائز کے مطابق کاٹ رہا تھا مورخ

تاریخ کے مسودوں میں
میرے کٹے ہوئے ہاتھ دیکھ کر
شاید آپ تاسف کا اظہار کریں
لیکن میرے لیے آپ کی یہ ہمدردی
کوئی معنی نہیں رکھتی
ایک مورخ کی حیثیت سے
میں اعتراف کرتا ہوں
میں بری طرح ناکام ہوا ہوں
سرکاری وظیفے پر پلنے کے بعد
ایک مورخ
اپنے ہاتھ کاٹ کر
بادشاہ کے قدموں میں رکھ دیتا ہے
لیکن میں نے ایسا نہیں کیا تھا
میں نے سرکاری وظیفے کو ٹھوکر ماری
اور لیمپ کی دھیمی لو میں
لفظوں کے جوڑ بٹھانے لگا
میرے سامنے
الفاظ اور ہندسوں کی الجھی ہوئی ڈور تھی
اور ان کے بطون میں رونما ہونے والے
آگ، خون اور سائے تھے
ان میں جبر اور بے بسی
اپنی اپنی بقا کی جنگ لڑ رہے تھے
الفاظ کے جوڑ بٹھاتے بٹھاتے
وہ فیصلے کی گھڑی آ ہی گئی
کہ مجھے
ہتھیار اٹھانے والوں
یا ان کی زد میں آنے والوں کو پناہ دینے میں سے
کسی ایک کا انتخاب کرنا تھا
ایک مورخ کی حیثیت سے
کسی کو پناہ دینا میرا منصب نہیں تھا
میں نے اپنے دونوں ہاتھ
تیزی سے حرکت کرنے والے
اس آہنی بلیڈ پر رکھ دیے
جو تاریخ کی کتابوں کے اوراق کو
گزند پہنچائے بغیر

مطلوبہ سائز کے مطابق کاٹ رہا تھا

چینی کا مرتبان

چینی کا ایک بہت خوب صورت مرتبان
میں نے تمھیں تحفے میں دینے کے لیے رکھا ہوا
ہے
اس پر ابھارے گئے نقوش
ابھی مکمل نہیں ہوے
میں اس پر روزانہ کام کرتا ہوں
اور اس کے نقوش میں
کوئی ایسی چیز جگا دینا چاہتا ہوں
کہ اس کے نقش و نگار سے
خون کا فوارہ چھوٹ پڑے
اور یہ مرتبان
دل کی طرح دھڑکنا شروع کر دے
میری انگلیاں دکھنے لگتی ہیں
تو میں انھیں ایک قصہ سنانے لگتا ہوں
جس سے میری انگلیوں کی دکھن
کم ہو جاتی ہے
یوں محسوس ہوتا ہے
جیسے میرے دل سے خون
دھیرے دھیرے نکل کر
اس خالی مرتبان میں جمع ہو رہا ہو
مرتبان پر نقش پھول
تمتما اٹھتے ہیں
اور مرتبان
دل کی طرح بجنے لگتا ہے
ایک دن
جب دل کا تمام خون
اس مرتبان میں منتقل ہو جائے گا
تو دل کے خالی پن کو بھرنے کے لیے
مجھے کسی اور داستان کی ضرورت ہوگی

مالِ غنیمت

پہلے یہ دشمن سے چھینا ہوا ایک ٹینک تھا
جسے ہم نے قومی تفاخر کے اظہار کے لیے
شہر کے ایک نمایاں چوک میں لا کھڑا کیا تھا
لیکن جب ہمارے قومی تفاخر کو
زنگ کھا گیا
تو اس ٹینک کو ہم بھول گئے
اسے ایک فلائی اوور کے نیچے چھپا دیا گیا
اسے چرس کے سٹے لگانے
اور رفعِ حاجت کے لیے استعمال کیا جانے لگا
پھر اس میں یکا یک حرکت ہوئی
اور یہ ہماری تاریخ کی شاہراہ پر دوڑتا ہوا
دور تک نکل گیا
ہم اسے فلائی اوور کے نیچے چھپانے میں بری
طرح ناکام ہوے
اس کی نال
بے قراری سے دائیں بائیں گھومتی
اور کبھی یہ ایک ہی جگہ پر کھڑا غراتا رہتا

پینسٹھ کی جنگ نے ہمیں
دشمن کے کئی ٹینک
اور لڑاکا طیارے دیے
جو آج بھی کسی فلائی اوور کے نیچے
یا کسی متروکہ فوجی چھاؤنی میں
گل سڑ رہے ہوں گے
جسے ہم کسی بھی فوجی وردی
یا اپنے احساسِ تفاخر سے ڈھانپنے میں
بری طرح ناکام ہوئے ہیں

دستکیں اور دروازے

دستک دو اس دروازے پر
وہ ضرور دروازہ کھولے گا
دستک کے انتظار میں
وہ روز ایک دروازہ بناتا ہے
اور اندر سے کنڈی تک نہیں لگاتا
کتنے ہی دروازے بنائے ہیں اس نے
اور چوکھٹیں کھڑی کی ہیں
چوکھٹوں کے لیے دیواریں اٹھائی ہیں
اپنے کام میں اس قدر مستغرق ہے وہ
کہ اب اسے کسی دستک کا دھیان ہی نہیں آتا
اور اگر دستک ہوتی بھی ہے
تو اس وقت وہ
دیوار کھڑی کر رہا ہوتا ہے
یا چوکھٹ لگا رہا ہوتا ہے
یا دروازہ نصب کر رہا ہوتا ہے
یا دستک کے انتظار میں
بے قراری کے ساتھ
اپنے بنائے ہوئے
لاتعداد دروازوں کو عبور کر رہا ہوتا ہے

کھرنڈ

ہر زخم پر تو نہیں
لیکن بیشتر پر
کھرنڈ جم ہی جاتا ہے
طب میں اس کی توجیہ کچھ بھی پیش کی جاتی ہو
پر میرے نزدیک یہ
گولی، تلوار، ہتھوڑے
یا کسی کیمیائی مادّے کو
بے احتیاطی سے استعمال کرنے کے نتیجے میں
فراموشی کی ایک مہین سی جھلّی کا آجانا ہے
جو بعد میں کسی وقت
ہماری اس الجھن کا سبب بن سکتی ہے
کہ زخم آیا کیسے؟
یا زخم کی نوعیت یا گہرائی کتنی تھی
ٹھیک سے کسی فیصلے پر نہ پہنچنے پر
ہم ایک عجیب سی بے چینی محسوس کرنے لگتے ہیں
اور بے خیالی میں
خود کو ناخن سے کھرنڈ اکھاڑتا ہوا پاتے ہیں

کھرنڈ کے نیچے
زخم کو ایک بار پھر تازہ پا کر
ہماری یادداشت لوٹ آتی ہے
اور ہم زخم کی نوعیت، کیفیت اور گہرائی کے بارے
میں
نئے سرے سے اپنی رائے مرتب کرنے لگتے ہیں
یہ دیکھ کر ہمیں حیرت ہوتی ہے
اس بار نہ صرف یہ کہ
زخم کی نوعیت، کیفیت اور گہرائی
پچھلی مرتبے کے تجربے سے قطعی مختلف ہوتی ہے
بلکہ خود زخم کے وجود کے سلسلے میں
کئی شک و شبہات پیدا ہو جاتے ہیں
بعض دفعہ زخم دائیں کہنی سے بائیں پر
پیشانی سے رخسار پر
یا ہتھیلی سے پاؤں کے تلوے تک آ جاتا ہے
بعض اوقات کھرنڈ کی موٹائی
زخم کی گہرائی سے کئی گنا زیادہ ہو جاتی ہے

بعض اوقات
کھرنڈ زخم سے زیادہ تکلیف دہ
اور تہ دار ہو جاتا ہے
بعض اوقات ہم خود کو
زمین کے بدن پر بنا ایک کھرنڈ محسوس کرتے ہیں
اور بے خیالی میں
اسے زخم
یا فراموشی میں تبدیل کرنے کی کوشش میں
مصروف پاتے ہیں

تنویر انجم

منسٹر صاحبہ کی پاور پوائنٹ فائل

یوان او کے سامنے پیش کرنے کو
منسٹر صاحبہ کی پاور پوائنٹ فائل میں
تصویریں کون سی رکھی جائیں

سڑکوں پر بھکاری بچے
ایک جیسے لگتے ہیں
کوئی بھی رکھ لیں

برقعوں میں ملبوس عورتوں کے چہرے
ایک جیسے لگتے ہیں
کوئی بھی رکھ لیں

داڑھیوں میں چھپے مولویوں کے چہرے
ایک جیسے لگتے ہیں
کوئی بھی رکھ لیں

دھماکوں کے بعد مسخ شدہ جسم
ایک جیسے لگتے ہیں

کوئی بھی رکھ لیں

منسٹر صاحبہ کی پاور پوائنٹ فائل میں
ڈیزائن کون سا رکھا جائے
رنگ کون سے بھرے جائیں
آپریشنز بے شمار ہیں
کسی ماہر کو بلائیں

سسٹر کیرولین کی چتکبری بلّیاں

بے اختیار مضبوط ستونوں پر کھڑی
عالیشان عمارت کے وسیع برآمدوں میں
گھومتی رہتی ہیں
سسٹر کیرولین کی چتکبری بلّیاں

سسٹر کیرولین کی چتکبری بلّیاں
مچھلیوں سے بنی خوراک کھاتی ہیں
جوان کی عمروں کو
سسٹر کیرولین کی عمر کی طرح
لمبا رکھتی ہے

سسٹر کیرولین کی چتکبری بلّیاں
کسی کے ہاتھ کا دیا ہُوا کھانا
کبھی نہیں کھاتیں
سسٹر کیرولین کے سوا

سسٹر کیرولین کی چتکبری بلّیاں
کلاسوں کے دوران
بیٹھی رہتی ہیں
بنا کسی خوف کے
لڑکیوں کے ساتھ
اور کبھی کبھار آلودہ کر دیتی ہیں
کمروں کے فرش کو
سسٹر کیرولین کی چتکبری بلّیاں

کبھی کبھار فراہٹوں سے اپنی
اسکول کے نظم و ضبط میں
خلل ڈالتی ہیں

سسٹر کیرولین کی چتکبری بلّیاں
چھوٹی اور بڑی سب لڑکیوں کو
اور استادوں کو
اور استانیوں کو
اور کلرکوں کو
ڈرا کے رکھتی ہیں

سسٹر کیرولین کی چتکبری بلّیاں
آسیبوں کی طرح
چمٹی ہوئی ہیں
ہمارے شہر کے
سب سے معزز
سب سے عالیشان
سب سے مہنگے
اسکول سے نکلی ہوئی
امیر گھرانوں کی لڑکیوں کے ذہنوں سے
اور کبھی کبھار

ان کے جسموں میں گھس کر
بدل دیتی ہیں
ان کی شکلوں کو
اور آوازوں کو
اور بن جاتی ہیں وہ
سنڈریلا کی چکتبری بلیاں

بریک بنتا ہے

پانچ گھنٹے تک پتھر توڑتے ہیں
ان محنتی مزدوروں کا بریک بنتا ہے

چھ دنوں تک ٹائپ کرتے ہیں
ان ماہر کلرکوں کا بریک بنتا ہے

پورے ایک مہینے سرکس چلتا ہے
ان مشاق بازیگروں کا بریک بنتا ہے

دس مہینے تک علم حاصل کرتے ہیں
ان ذہین طلبا کا بریک بنتا ہے

پورے دس سال ایک بیوی کو دیے ہیں
اس ذمے دار شوہر کا بریک بنتا ہے

ساری زندگی سب کے کام کیے ہیں
اس جاں بلب عورت کا بریک بنتا ہے

میری اور تمھاری غربت کی داستانیں

تم گھر کے سارے کام سے فارغ ہو کر
جانے سے پہلے
رُک جاتی ہو
اور اپنی غربت کی طویل داستان مجھے سناتی ہو

تم بتاتی ہو
تمھاری گھر میں کتنا آٹا روز آتا ہے
کتنا دودھ، کتنا تیل خرچ ہوتا ہے
کتنا کم پڑتا ہے

تم بتاتی ہو
تم، تمھارا شوہر، اس کی ماں اور تمھارے پانچ بچے
جس کمرے میں رہتے ہیں
وہ کتنا بڑا ہے

تم بتاتی ہُو اتمھارے شوہر نے
تمھارے پیسے چُرا کر
کسی اور عورت کو دے دیے ہیں

تم بتاتی ہو
تمھیں اپنی ایک بیٹی کو
چھوٹے بہن بھائیوں کا خیال رکھنے کے لیے
گھر پر ہی چھوڑنا پڑتا ہے

تم بتاتی ہو

Scanned with CamScanner

تم شام ڈھلے سب گھروں کے کام سے فارغ ہو کر
کب گھر پہنچتی ہو

مجھے یہ رپورٹ آج ختم کرنا ہے
اسی سے ملے گا مجھے
سوشل ورک کا نیا پروجیکٹ
تمھاری باتیں سنتے ہوئے
میں سوچ رہی ہوں

تم چلی جاتی ہو
میں رپورٹ ختم کر کے ہی اُٹھتی ہوں
اور اُٹھتے ہی
ایک ہلکا سا غصہ مجھے زیر کر لیتا ہے
میں کہتی ہوں
"وہ آج پھر قالین ٹیڑھا بچھا کر گئی ہے"

تاریخ تمھارا معاوضہ ادا نہیں کر سکتی

اس پر جنون طاری ہوا
اور اس نے تمھیں ڈھونڈا
اور اپنے سامنے کھڑا کیا
اس نے تم سے کہا
اپنے کپڑے اُتارو
تمھیں کافی جھجک ہوئی
مگر تمھیں معلوم تھا
یہی تمھارا کام ہے
اس نے جنونی انداز سے
تمھاری روح کو سمجھنے کی کوشش کی
اور اس کے لیے
اس کی ہدایات کے مطابق
تمھیں اپنے جسم کو مختلف زاویوں سے موڑنا پڑا
وہ تمھیں ان تمام زاویوں سے اُتارتا رہا
بے شمار کاغذوں پر
اور پھاڑتا رہا بیشتر کاغذ
اور بالآخر بنالی
اک لازوال تصویر
اس نے ادا کیا تمھیں اک بہت اچھا معاوضہ
مگر تاریخ تمھارا معاوضہ ادا نہیں کر سکتی

اپنی طاقت پر توجہ مرکوز رکھنے کے لیے

مجھے معاف کرنا پڑے گا
میری ترقی کی راہیں مسدود کرنے والوں کو

میں وہ قطعی نہیں ہوں
جو مجھے اس عمر تک بن جانا تھا

پیدا ہوتے ہوئے
میرا خیال تھا
اک اس عمر تک میں بن جاؤں گی
اک بزنس ٹائیکون
یا اک ہردل عزیز فلمی ستارہ
یا بے شمار علمی کتابوں کی مصنف
یا اک ملک کی رحم دل سربراہ

اگر میرے ذہن میں
اپنے مستقبل کے یہ تصورات نہ ہوتے
تو میں پیدا ہونے سے انکار کر دیتی

اور اب میں پھنسی ہوں
بھکاریوں کے اس ہجوم میں
جس میں ایک دوسرے کو دھکے دیتے ہوئے
آگے بڑھنے کی کوشش میں ہے
اس دروازے سے اندر داخل ہونے کے لیے
جس کے دوسری طرف وہ لوگ جمع ہیں
جن کی جانیں بخش دی جائیں گی
مجھے دھماکوں سے بچ کر
آگے بڑھتے ہوئے
اپنی طاقت پر توجہ مرکوز رکھنے کے لیے
معاف کرنا پڑے گا
میری ترقی کی راہیں مسدود کرنے والوں کو

انجم سلیمی

آؤ

تھوڑی فرصت ملی ہے تو آؤ۔۔۔
سامنے۔۔۔نیم تاریک گوشے میں
کچھ دیر خاموش بیٹھیں !
پیڑوں، پتوں سے چھن چھن کے آتی ہوئی
خامشی کو سُنیں۔۔۔
بھولی بسری پرانی دُھنیں
گنگنائیں۔۔۔۔۔۔ !
اپنے اندر اترتی اُداسی کو لفظوں میں لائیں
چلو۔۔۔
رات کے خواب اِک دوسرے کو سنائیں !!!

ایک نظم

میں اِک خوش رنگ موسم کے سرہانے آ کے بیٹھا
تو یہ سوچا۔۔۔
کیوں ناں۔۔۔! اِس لمبے سفر میں کوئی پل
ستا لیا جائے
یہی غفلت تھی میری۔۔۔!
میں موسم کو وداع کرنے سے پہلے سو چکا تھا
سو جب جاگا تو دیکھا۔۔۔

مرے پہلو سے چھاؤں اُڑ چکی تھی
شجر پتوں کے آنسو رو رہے تھے
اُداسی زرد پہناوے میں بیٹھی اونگھتی تھی
سرہانے ایک تازہ پھول تھا!!!
اور پاس میں اک سرخ بوسا
سراپا تھرتھراتا میری جانب دیکھتا تھا!
کون گذرا ہے ادھر سے؟؟؟
جو مرا ملبوس اُٹھا کر لے گیا ہے!!!

مجھے گریہ کی خواہش ہے

کسی بادل کی حاجت میں
مرے صحرائے جاں میں
ان دنوں بس ریت اُڑتی ہے
کسی سرسبز موسم کی بشارت میں
میں اپنے منتظر ہاتھوں کو تکتا ہوں.....
مرے ہاتھوں میں میرے واسطے اک بددعا باقی
بچی ہے
اور میری انگلیوں کے سارے ناخن جھڑ چکے ہیں
مجھے گریہ کی خواہش ہے
مسرت خیز تنہائی کی راتوں میں
مجھے گریہ کی خواہش ہے
مگر کوئے ملامت سے کوئی رستہ سمندر
تک نہیں جاتا
مرے صحرائے جاں میں
ان دنوں بس ریت اُڑتی ہے !

اقبال نوید

ان دیکھے ہاتھ

کبھی آفت زدہ
جنگوں کی بدحالی سے اجڑی قوم کے لوگوں کی
حالت
ہم کسی اخبار کی شہ سرخیوں میں دیکھتے
جو اپنی بربادی کا لاشہ اپنے کندھوں پر اُٹھائے بین
کرتے
اجنبی قدموں کی آہٹ پر
کسی دیوار پر بہتے لہو سے درد کا پیغام لکھتے
اور اپنی موت کے بارے میں پہروں سوچتے
رہتے
تو ہم دانشوروں کی طرح اُن پر گفتگو کرتے
سلاخوں میں مقید شاعروں کی شاعری پڑھتے
ہوئے افسردہ ہو جاتے
کہ جو اپنے عزیزوں اور اپنی سرزمیں کے واسطے
ماتم کناں ہیں------

مگر اب ہم اسی آفت زدہ منظر کا حصہ ہیں
ہمارے گھر کے آنگن میں کلاشنکوف کی فصلیں،

بموں کی گونج سے سیراب ہو کر
سر اُٹھاتی ہیں
یہاں بارود قبروں کی کھدائی پر مقرر ہے
گلی، کوچوں میں جاری جنگ میں دونوں طرف
دشمن نہیں ہے
ہمیں باہر سے دشمن کی ضرورت ہی نہیں ہے
یہاں ہر شخص اپنے اپنے ایجنڈے پہ رہتا ہے
یہاں ہر بات حق ہے اور جسے تسلیم کرنے کے سوا
چارہ نہیں کوئی
ہمارے حکمراں بس اسلئے ہم پر مسلط ہیں
کہ وہ سچائی ہم سے دور رکھنے کے ہُنر سے آشنا ہیں
اور چابی کے کھلونوں کی طرح ------
ان دیکھے ہاتھوں کی عطا کردہ حرارت سے
سدا جنبش میں رہتے ہیں
جو اپنا فیصلہ کرنے کی طاقت تک نہیں رکھتے

جہاں نفرت کے موسم نے کہیں سبزہ نہیں چھوڑا
ہم ایسی قوم ہیں
خوشحالیاں جس سے گریزاں ہیں
محاذ آرائی کو ہم اپنی دہلیزوں پہ لے آئے
غرض ہم اس تماشا گاہ دُنیا میں
فقط عبرت کا محور ہیں
کہ جو آفت زدہ،
جنگوں کی بدحالی سے اجڑی قوم کا تصویر نامہ ہے۔
یہ حالت ایسی دلدل ہے
سنبھل کر پاؤں رکھنے میں
ذرا تاخیر ہو جائے تو سب کچھ روٹھ جاتا ہے
ہماری مورچہ بندی کی دُنیا کو ضرورت ہے
وطن آزار سوچوں سے ابھی کس کو فراغت ہے
کوئی حرف ندامت ہی ہماری رہنمائی ہو
ہمیں ان دیکھے ہاتھوں اور چابی کے کھلونوں سے
رہائی ہو

ہم ایسی سرزمیں پر ہیں
جہاں نفرت کے موسم نے کہیں سبزہ نہیں چھوڑا
ہم ایسی قوم ہیں
خوشحالیاں جس سے گریزاں ہیں
محاذ آرائی کو ہم اپنی دہلیزوں پہ لے آئے
غرض ہم اس تماشا گاہ دُنیا میں
فقط عبرت کا محور ہیں
کہ جو آفت زدہ،
جنگوں کی بدحالی سے اجڑی قوم کا تصویر نامہ ہے۔
یہ حالت ایسی دلدل ہے
سنبھل کر پاؤں رکھنے میں
ذرا تاخیر ہو جائے تو سب کچھ روٹھ جاتا ہے
ہماری مورچہ بندی کی دُنیا کو ضرورت ہے
وطن آزار سوچوں سے ابھی کس کو فراغت ہے
کوئی حرف ندامت ہی ہماری رہنمائی ہو
ہمیں ان دیکھے ہاتھوں اور چابی کے کھلونوں سے
رہائی ہو

روایتیں بھی وراثتیں ہیں

روایتیں بھی وراثتیں ہیں

کہ عہدِ موجود سے نکل کر ہم اپنے ماضی میں جی
رہے ہیں
کہانیاں اپنی زندگی ہیں
ہمارے خوابوں کے پیڑ ایسے پھلوں کی آمد کے منتظر ہیں
کہ جو شکستہ گئے زمانے کی آندھیوں میں بکھر گئے تھے
اگرچہ ہر شے رواں دواں ہے
کہیں پہ کچھ منجمد نہیں ہے
مگر وہ مضبوط فکر کہرے میں سو رہی ہے
کہ جس کی دستک
ہمارے ذہنوں کے حبس موسم کی تازگی ہے
تمام دنیا------
نئے زمانے کی جستجو کے سفر کی دنیا
مگر ہم اب تک عقیدتوں کے اسیر-----
تاریک جنگلوں میں گھرے ہوئے ہیں
نظر نہ آتے ہوئے زمانے میں جی رہے ہیں
یقیں کی وادی کے ہم مسافر
جو معجزوں کی طلب میں مفلوج ہو چکے ہیں
روایتیں ہیں، عقیدتیں ہیں
کہ واہموں کے سراب آنکھوں میں بہہ رہے ہیں
ہماری خواہش
کہ آتی نسلیں
اسی روایت کا ہاتھ تھامے قدم اٹھائیں
کہ جس کی انگلی پکڑ کے اب تک بھٹک رہے ہیں
ہم اپنی ناکامیوں کو مشعل سمجھ رہے ہیں
مگر میں آتے دنوں میں ہر اک زباں پہ انکار دیکھتا ہوں
نگار خانہ دل کے سارے بتوں کو مسمار دیکھتا ہوں

قمر مسعود

سلمٰی اور پندرہ اکتوبر کے نام چند نظمیں (۱۱)

ہم نے
محبت کے بچاؤ کے لیے
کیا کیا کچھ نہیں کیا
پندرہ اکتوبر چار بج کر پندرہ منٹ پہ
ابھی محبت
جوتے اُتار کر بیٹھ بھی نہ پائی تھی
کچھ ہی دنوں میں
اُسے واپسی کا بلاوا آ گیا
محبت کو روکنے کے لیے
ہم نے
محبت کے جوتے چھپا دیے
ہم نے
محبت بچانے کے لیے قربانی دی
یعنی
ایک دوسرے سے محبت کی
اُس نے، نہ چاہتے ہوئے بھی
شام کا کھانا بند کر دیا
شام کو اُس کے جسم میں بھوک
کا نام و نشان نہ ہوتا

میں نے ...اور میرے جسم نے بھی
شام کی شراب بند کر دی
شام کو میرے جسم کا کوئی
حصہ بھی نہ ٹوٹتا
میں اُس کی ساڑھیاں استری کر دیتا
وہ بھی
گھر کے خرچے سے بچا کر
دوپہر کے کھانے کے لیے
فرانسیسی وائین خرید لاتی
مگر............
ہم نے
ایک دوسرے کی محبت چُرا کر
جہاں، جہاں چُھپا کر رکھی تھی
محبت اب
وہاں، وہاں نہیں تھی
اب ہمارے پاس
اپنی اپنی محبت بھی نہیں تھی
جب ہم نے
محبت کو کھسکتے دیکھا
تو ہم نے
محبت کے لیے قربانی دی
یعنی
ایک دوسرے سے نفرت کی
ہم نے کُھل کر
چیخنا چلانا شروع کر دیا
وہ
سارے پیسے میک اپ پہ
لگا دیتی
بدلے میں، میں نے شام کی شراب کی
مقدار بڑھا دی
پاؤں
میں لگی کانچ کی کرچیاں تک ہم
اپنے اپنے پاؤں سے خود ہی نکالتے
مگر.........مگر
چار فروری کو تین بج کر تیس منٹ پر
محبت
جوتوں کے بغیر ہی غائب ہو گئی
اب
جوتے کا ایک پاؤں اُسکے پاس
اور
ایک پاؤں میرے پاس ہے
دونوں جوتوں کے پاؤں
بائیں پاؤں کے ہیں

سلمیٰ اور پندرہ اکتوبر کے نام چند نظمیں (۱۲)

میں
چاہے کتنا بھی خوش ہو جاؤں
کتنا بھی مطمئن ہو جاؤں
مگر
مُجھے کسی نئی چیز کی خواہش
ناممکن چیز کی خواہش
کا انتظار رہتا ہے
یہی کیفیت مجھے
خوش اور غمگین کرتی ہے

میں
اسی کیفیت میں زندہ رہنا چاہتا ہوں
اسی کیفیت میں مرنا چاہتا ہوں
مطمئن ہو کے مرنا
موت سے پہلے مرنا ہے

مایوسی کا تھوڑا سا رستہ
خوش فہمی کاٹ سکتی ہے

میں حال کو
ماضی اور مستقبل سے خالی
رکھنا چاہتا ہوں
میرا
مستقبل میرے ماضی میں ہے
ماضی سے خالی
مستقبل دھوکہ ہے
پندرہ اکتوبر نہ آتا
تو
چار فروری کبھی نہ جاتی

سلمیٰ اور پندرہ اکتوبر کے نام چند نظمیں (۱۳)

یہ بات میں نے
چار فروری سے
ذرا پہلے ہی محسوس کر لی تھی
جب اُس نے
دیئے ہوئے تحفوں کو بکس
میں بند کرنا شروع کر دیا تھا
بسنتی رنگ کی اون کا گولا
جس سے اُسنے
میرا سویئر بُنتا تھا
اُس نے پوچھا
"کیا اسے میں نوکرانی کو دے دوں"
اور
میرے اندر مائنس پینتیس کا
سنو مین بن گیا
دی ہوئی کتابوں میں سے
ایک اُس نے
اپنی سہیلی کو دے دی
وائین اور برانڈی کے گلاس
جو
اُسے سالگرہ پہ دیئے تھے
طشتری اُس کے ہاتھ سے گری
اور
سارے کے سارے گلاس ٹوٹ گے
بلور رنگ کا دوپٹہ، چاندی کا بروس
اُس نے اپنی بہن کو دے دیا
(جب کشتی ڈوبنے لگتی ہے تو بوجھ اُتارا کرتے ہیں)
ہم نے
ایک دوسرے کو
محبت کی فوک کہانیاں سُنانا شروع کر دیں
مگر
فوک کہانیوں کی آکسیجن سے
محبت کو بچانا مُشکل ہے
یہ بات میں نے

چار فروری سے
ذرا پہلے ہی محسوس کر لی تھی

سلمیٰ اور پندرہ اکتوبر کے نام چند نظمیں (۱۴)

محبت اور جدائی
دونوں جوڑواں بہنیں ہیں
جو
ایک ہی خاوند سے بیاہی جاتی ہیں
جو
پہلے ہی رنڈوا ہوتا ہے

یہ
کبھی بیوہ نہیں ہوتیں
(محبت اور جدائی کا کوئی قبرستان نہیں ہوتا)
یہ رنڈوے خاوند پیدا کرتی رہتی ہیں
خشک سالی میں بھی

یہ
بچے جننا نہیں بھولتی
نہ
بعد میں اُن سے شادی کرنا
نہ
بعد میں اُن کو رنڈوا کرنا
پندرہ اکتوبر
اور
چار فروری
دونوں جوڑواں بہنیں ہیں

کوثر علی

حمدِ باری تعالیٰ

حیف صد حیف کبھی حمد کا ارماں نہ ہو
وسعتیں سامنے تھیں میں ہی پُر افشاں نہ ہوا
کون سا جبر تھا میں یاد اسے کر لیتا
میں تو اک روز بھی اک پل بھی پریشاں نہ ہوا
میرے جیسوں کی اسے جیسے ضرورت ہی نہ تھی
میں مسلمان ہوا ، صاحبِ ایماں نہ ہوا
آسماں سارا ستاروں سے بھرا ہوتا تھا
اس کے بس نام کا ہی مجھ سے چراغاں نہ ہوا
اس نے ہر ایک جگہ مجھ کو سرفراز کیا
جانے کیا سوچ کے میں تابعِ احساں نہ ہوا
آج میں مانگنے بیٹھا تو بہت شکر کیا
وہ خداوند ہی نکلا ، کوئی انساں نہ ہوا
ایسے کام آتا ہے عزت کوئی عظمت والا
کسی شکوے کا شکایت کا بھی اِمکاں نہ ہوا
اس کی رحمت نے نوازا مجھے آگے بڑھ کر
میں تو اک لحظہ بھی منّت کشِ درباں نہ ہوا

اس کے بادل نے برسنا تھا نجانے کتنا
میں ہی سر تا بہ قدم صورتِ داماں نہ ہوا
پھر یہ فرمایا : کبھی لوٹ کے آنا پھر بھی
گر کسی رنج کسی درد کا درماں نہ ہوا
آج سوچا تھا تری حمد کا آغاز کروں
کوئی مضمون کوئی کام کا عنوان نہ ہوا
لفظ لکھے ہیں مگر لفظ یہ کس کام کے ہیں
ایک بھی لفظ تری شان کے شایاں نہ ہوا
تیرے محبوبؐ پہ ہر لمحہ درود اور سلام
دل کبھی جس کی محبت سے گریزاں نہ ہوا
"متکلم" کہ تو دیا تو نے نجانے کیسے
وہ محمدؐ تو کوئی عام سا انساں نہ ہوا
بادشاہ نے تجھے تسلیم کیا شاہِ شہاں
تیرا احسان کہ کوثر کبھی ارزاں نہ ہوا

یٰسین آفاقی

زمین کا وجود میرے انتظار میں تھا

زمین کا وجود میرے انتظار میں تھا
میری صدا کو
روشنی کی شناخت کے لیے سُنا گیا
جو ازلی پانیوں سے فوارے کی طرح پھیل رہی تھی
میں
آبشار کی طرح، زمین کے منہ میں گر رہا تھا
زمین کا منہ
گلاب کے پھول کی طرح، ہوا میں وَا ہو رہا تھا
پہلی بار جب میں آسمان سے گرا تھا
زمین نے میری آواز کو، موسیقی کی طرح سُنا تھا
زمین کے دل میں، درد کا دریا تھا
جس میں، میں نے جنم لیا تھا
اب میں اپنے اندر سے، اُس روشنی کو یاد کرتا ہوں
جو میرے وجود میں غیر معمولی خاموشی کے ساتھ
محفوظ ہے
اور اپنی پہلی موجودگی کے ساتھ
میری آنکھوں میں اُبھر آتی ہے
لیکن میں

اُس آواز کو کبھی نہیں پاسکوں گا
جو میرے گھر کا سکون ہے
میں ہر روز اپنے آپ کو چھوڑتا ہوں
ایک زخمی پرندے کی طرح
جو بند ہوا میں آسمان کی طرف اُڑتا ہے
اور جلاوطن کی طرح سانس لیتا ہے!!

مآخذ کی تلاش

زمین میری ماں ہے
اور آسمان باپ
کسی لمحے آسمان رکوع میں جھکا
زمین سجدے میں گری
اور میرا جوہر نمودار ہُوا
وہ اِتصال کا لمحہ کون سا تھا
میں مآخذ کی تلاش میں کب سے نکلا ہُوا ہوں؟
ہر خطے کے انسانوں میں حل ہوتا ہوں جیسے شکر پانی میں
اور سانس کا تار بُنتا ہوں
جو ایک دن ماں کے سینے پر پُل صراط بن کر
تن جائے گا
اور میں اپنی نادیدہ ماں کی گود میں
سو جاؤں گا، آسمان کے سائے تلے
جو زندگی بھر بھر بھری تار کو پگھلا کر پھیلتا رہا ہے،
سفر کی رفتار سیراب کرتے ہوئے
شرقاً غرباً اُڑائے جاتی ہے
میں طبع کی روشنی سے جل تھل مرکزہ میں جا گرا ہوں
اور فقط ایک نقطہ ہوں

جو روشن ہے
اور پھیل رہا ہے!!

زندگی کیسے بنتی ہے۔۔۔؟

سرگوشیاں کرتی ہوئی صدیاں
لمحوں کے ساتھ اُڑ رہی ہیں
دُور سے ایک ستارے کی صدا آ رہی ہے
زندگی کیسے بنتی ہے۔۔۔؟
خزاں میں
ایک شاخ سے خاموشی بلانے آتی ہے
شعلوں میں جاتے ہوئے
آنکھیں، ایک خواب کو چھوتی ہیں
لمبے عنوان سطروں کے سائے میں
ایک پھول پُراسرار شکلوں کے ساتھ
دل کی دہلیز سے گزرتا ہے
ذات سے، نہ ختم ہونے والی گفتگو کرتا ہُوں
زندگی کی آواز، لفظوں میں
پھیلتے ہوئے راستہ بناتی ہے
سرگوشی میں بڑھتے ہوئے اچانک کُھلتی ہے
اور اسرار کی دھڑکن بنتے ہوئے پانیوں میں
گم ہو جاتی ہے
گم شدہ ذات کسی درخت سے اُبھرتی ہے
اور جاگتے ہوئے سمندر سے، زمین کو سیراب
کر دیتی ہے!

سعید احمد

میں تمہیں کل ملوں گا

میں تمہیں کل ملوں گا
طلوعِ سحر سے ذرا دیر پہلے
کسی باغ کی نیم تاریک سی راہ پر
سرخ ڈوری سے کاڑھی ہوئی آنکھ میں
رتجگوں کی روانی لیے
تنگنائے گزرگاہ میں
اک عجب خواہشِ لامکانی لیے

میں تمہیں کل ملوں گا
کسی کھیت سے پھوٹتی
نرم کرنوں کی ست رنگیوں میں
امنگوں، امیدوں، تمناؤں کے
اک جہاں کے سفر کی فقط رائگانی لیے
ایک لمبی مسافت کی سرشاریوں میں چھپی ناتوانی لیے

میں تمہیں کل ملوں گا
کہیں دوپہر کی چمکتی ہوئی دھوپ کے شامیانے
تلے
دم بخود بے صدا
موم ہوتے ہوئے جسم کی فکر میں مبتلا
ہاتھ میں حاصلِ عمرِ فانی لیے
اپنے دستِ تہی کی نشانی لیے

میں تمہیں کل ملوں گا
چراغِ شفق ماند پڑنے سے پہلے
کسی بام پر
پیار کے نام پر
بات بے بات پیڑوں میں ہنستی ہوا کے گھنے شور
میں
ایک محسوس سی نغمگی لوٹتے طائروں کی زبانی لیے
دکھ کے لہجے میں لپٹی ہوئی خوش بیانی لیے

میں تمہیں کل ملوں گا
کہیں خوابگاہِ شبِ تیرہ و تار میں
بستیوں سے پرے
غیر آباد قلعے کی خستہ فصیلوں کے پیچھے
ہر اک موئے تن میں رچی تشنگی کی کہانی لیے
بولتی بے زبانی لیے
میں تمہیں -----

تنہائی کے طاقچے میں رکھی شام

(۱)

کیسے وہ خیال کی زمیں تھی
بے نام سی آہٹوں کی چپ میں
پانی سے قدم پڑے تھے جس پر

امکان کے ایک اک شجر کی
ہر شاخ ہی بانسری بنی تھی

جو خواب سفر کی آنکھ میں تھے
ان کے لیے سنگِ میل کوئی
دیوار نہیں تھا راستے کی

لیکن وہ جو موڑ آخری تھا
پہلے ہی قدم پہ اس کا کنکر
سینے میں چبھا ہوا ملا ہے

(۲)

ڈوبی ہوئی نبض کے دھوئیں میں
اک کمرۂ امتحاں کی چپ ہے
کچھ خشک قلم کی روشنائی
کچھ ذات کے ممتحن کی سختی
پرچے میں سوال بھی عجب ہیں

چاندی کے ورق سی وہ ہتھیلی
کھینچا تھا خطِ وصال جس پر
کیوں زرد ہوا کی زد میں آئی

کیوں شام کی گیلی کیاریوں میں
جو پھول کھلا وہ ہجر کا ہے

کیوں چشمۂ قرب کے کنارے
تنہائی کی تلخ و تندے سے
اپنا ہی گلاس بھر گیا ہے

نظم سمندر کی گھٹتی بڑھتی لہریں

ایک گمنام سی ساعت میں
کسی حرف کا سوکھا پتا
بوسہ دیتا ہے گزرگاہِ پریشان کی پیشانی پر
اور سینے سے لگا لیتا ہے
اک نئی سوچ کا رڈی کاغذ

پھر سبک لہر سا کوئی مصرع
حدِ حیرت کی خموشی اوڑھے
دبے پاؤں آکر
ساحلی ریت بھگو دیتا ہے

دفعتہً وقت کی تقسیم کو یکسر تج کر
ایک معصوم سی چنچل لڑکی
(گرگئی سالگرہ جس کی ہر اک عہد کے کیلنڈر سے

کہ ازل اس کا جنم دن ٹھہرا)
عرصۂ خواب کی تنہائی کے گلدان میں چپکے سے
سجا دیتی ہے
ادھ کھلے پھول حجابوں والے
(جن کی خوشبو سے مری سانس کا دھاگہ ہے
بندھا)
چاہتا ہوں کہ اسے لمس کے ممکن کا کوئی لمحہ دوں
وہ ہر اک بار مگر
نارساوصل کا انگارہ مری نرم زباں پر رکھ کر
اوڑھ لیتی ہے سرابوں کی ردا
نظم دھیرے سے مرے پاس چلی آتی ہے
یا کبھی اشک بھری آنکھوں سے
دیکھتی ہے یوں مری سمت کہ بس
ایک ہی منظر میں بدل جاتے ہیں
میں، مری نظم، فنا کا پانی

پہچان کے حوالے
آواز کا سراپا
جب حلق نے تراشا
بالشت بھر کی دوری
کیسے بنی ہے آخر
پوری صدی کی کھائی

اس فاصلے سے آگے
کچھ پیڑ ہیں ثمر ور
کچھ شور ہیں زمینیں
کیسے کھلے گا لیکن
جو پھل زباں نے چکھا
وہ ہجر کا نمک ہے
یا وصل کی کھجوریں

جواب ندارد

پہلے سفر کا سورج
کیسے افق سے نکلا
کیسے بلا ارادہ
سارے دیے بجھا کر
ہر راہ کی روانی
اس کے اثر میں آئی
بے نام کی تمنا
گمنام گھر میں آئی

سفر لا سفر

وقت کی زنجیر تو کٹ نہیں سکتی مگر
کھول گھڑی دو گھڑی
قفلِ درِ ذات کا
آئینۂ ضبط کو سنگِ تمنا سے توڑ
اور خوشی سے بہا دل میں رکا سیلِ درد

سوچ ذرا دیر کو
گوشت کے ملبوس میں پنجرہ ہیں یہ پسلیاں

جس کے عجب سحر میں
قید تری روح کا طائرِ خوش رنگ ہے

آنکھ اٹھا کر تو دیکھ
بازو کشادہ کیے وہ شجرِ شش جہت
کتنے زمانوں سے ہے صرف ترا منتظر

طائرِ خوش رنگ کی ہمرہیٔ شوق میں
پنجرے سمیت اڑ ذرا
حیرت و امکان کی وادیٔ نامختتم
لمحۂ لا کی طرف

شاہد اشرف

چشمہ

یہ کیسا سانحہ ہے، جا بجا اعضا پڑے ہیں
جسم بے ترتیب، خوں سے تر بتر بکھرے ہوئے
ہیں
دھول میں گڑیا اٹی ہے
چند سکے ننھے ہاتھوں میں دبے ہیں
پاس ہی اک شال پر کاڑھے ہوئے پھولوں کی
راکھ اُڑنے لگی ہے
ایک گجرا ابھی سلگتا ہے
رنگ، خوشبو اور خدّ و خال کا ملبہ پڑا ہے
بے خبر لوگوں کے سینے خون سے بھیگے ہوئے ہیں
مرنے والوں کو پتا کیسے چلے کس جرم میں مارے
گئے ہیں
مارنے والوں کو کب معلوم ہے
اس سانحے میں کون مارا جا چکا ہے؟
پائے قاتل کے نشاں سرحد سے آگے دوسری جا
نب دکھائی دے رہے ہیں

محاذِ جنگ کے دونوں طرف ہم ہی کھڑے ہیں

اور مرنے مارنے کا فائدہ دشمن اُٹھاتا ہے
ہمارے ہاتھ، ٹانگیں اور بازو کٹ کے گرتے ہیں تو
اُن کو جوڑ کر پُتلے بناتا ہے
تماشا بھی دکھاتا ہے
اگر ناراض نسلوں کا کوئی ردِّ عمل ہے؟
تو سبب یہ ہے کہ عصر کربلا سے آج تک دریا پہ
پہرے ہیں
ہمارے ہونٹ پانی کو ترستے ہیں
یہ کیسا سانحہ ہے، ہر کوئی حیرت زدہ ہے
جہاں پر بم پھٹا تھا، اب وہاں سے ایک چشمہ پھو
ٹ نکلا ہے

سماعت منتظر ہے

آپریشن روم کے باہر فضا میں دِل دھڑکنے کی صدا
ہے
جانے نومولود کی ہچکی ہے یا ایک چیخ ہے
ذہنوں میں اندیشے سلگتے ہیں
سماعت منتظر ہے اور حیات و موت میں اُلجھے ہو
ئے لمحے لرزتے ہیں
یہ کیسی شب ہے جو خاموش ہے
اک ''اسٹریچر'' پر سحر مدہوش ہے
کس کو خبر ہے
ایک امکاں کی بشارت مٹ گئی ہے
قسمت اپنے ہاتھ سے ہی پٹ گئی ہے
راہداری میں فقط خالی سماعت ہے

خموشی بولتی ہے
روح اُڑنے کے لئے پر تولتی ہے

ڈالر

عزادیوی!
بھو کے نیل کی لہریں چیخ رہی ہیں
ہم اس سال بھی اس دوشیزہ نذر کریں گے
اُس کا غصہ تھم جانے پر
تیرے چرنوں میں نوزائیدہ کا خون بہے گا
فصلیں جھوم اُٹھیں گی
دھرتی سونا اُگلے گی

دُرگا دیوی!
جتنے منکے مالائیں ہیں
اُتنے لاکھ پوتر جذبے قتل کیے ہیں
پھر بھی مٹی میں زرخیزی مرتی جائے
محنت پروشواس نہیں ہے
کل کی آس نہیں ہے
اک معصوم کی آخری ہچکی تیرے ہونٹوں کی مسکان
میں ڈھل جائے
کونپل دھرتی چیر کے باہر نکلے
جیون کی گرتی دیوار سنبھل جائے

سیرس ماتا!
کھوپڑیوں کے میناروں پر اک اُمید کا تارا چمکے
گرم لہو کی دھار گرے تو مٹی میں شکتی بڑھ جائے

ننگی دھرتی سبز لباس پہن کر جھومے
شبنم کلیوں کے لب چومے

گوداموں میں ڈھیر لگے ہیں
ہر اک سال سمندر میں لاکھوں ٹن گندم پھینکا جائے
سوکھی چھاتیوں سے جھونکیں لپٹی ہیں
اور فضا میں گدھ اُڑتے ہیں
دُنیا ڈالر کے لٹو پر گھوم رہی ہے
سیرس ماتا خوشی سے جھوم رہی ہے

دوستو! کچھ دیر رک جائیں

وہ پہاڑی راستے پر ایستادہ مہرباں ماں کی طرح
آغوش کھولے راہ تکتی ہے
پہاڑی سے گزرتے لوگ رکتے ہیں
جہاں دو کرسیوں کے درمیاں ٹیبل کھلی آنکھوں
سے دیکھی ان گنت باتوں، اشاروں،
قہقہوں اور

سسکیوں کی داستانیں کہہ رہا ہے
جانے کس کس ہاتھ کا لمس آشنا ہے
اک جگہ سرگوشیاں سمٹی پڑی ہیں
تیز بارش سے سلگ کر جلنے والے اک بدن کی
راکھ جیسے جم گئی ہے
ہونٹ ملنے سے تنفس رُک گیا ہے
جا بجا لکھے ہوئے اشعار گزرے موسموں کی
ترجمانی کر رہے ہیں

نام ٹیلی فون نمبر، شہر سب لکھا ہوا ہے
کون آیا تھا یہاں پر
اپنے بارے میں بتانا چاہتا ہے

ہم گھروں سے دور وادی میں پہاڑی راستے پر
ایک دوجے کے سہارے چلتے چلتے تھک گئے ہیں
دوستو! کچھ دیر رک جائیں
یہاں پر بیٹھ جائیں
اس سے آگے راستہ کس سمت جاتا ہے
بھلا کس کو پتا ہے
جو ہمارے بعد آئے گا
اُسے معلوم ہوگا ہم یہاں پر آئے تھے
کچھ دیر تک بیٹھے رہے تھے
اور پھر باتیں، اشارے، قہقہے لکھ کر
یہاں سے چل دیے تھے

تم کہاں ہو؟

(مبین قادر سائنس سکول اینڈ کالج فیصل آباد میں میٹرک کا طالب علم تھا۔ وہ تعلیمی سال کے اختتام پر الوداعی تقریب میں شرکت کے لیے گھر سے روانہ ہوا اور ٹریفک حادثے میں جاں بحق ہو گیا۔ وہ بے حد ذہین نہایت مؤدب اور کرکٹ کا بہترین کھلاڑی تھا۔ اس کے اساتذہ نے اس حادثے کو ایک امکان کی موت قرار دیا ہے۔)

سب تمہارے منتظر ہیں
راہ تکتے تھک گئے ہیں
تم کہاں ہو؟
آج سب اِک دوسرے سے مل کے
رخصت ہو رہے ہیں
اور تم سب سے جُدا ہو کر اکیلے چل دیے ہو!
ایک دم چُپ لگ گئی ہے
اب کوئی حرف تسلّی یا کوئی پُرسا نہیں ہے
رونے والو! اب کوئی کاندھا نہیں ہے

تم کہاں ہو؟
روز بادل اشک برساتا ہے
ڈھیروں پھول بادِ صبح لاتی ہے
پرندے نوحہ خوانی کے لیے شاخِ شجر پر بیٹھ جاتے
ہیں
ہوا کچھ تیز چلتی ہے
دُعا کو ہاتھ اُٹھتے ہیں تو چاروں اُور خوشبو پھیل جاتی ہے
تمھاری مسکراہٹ یاد آتی ہے

علی اکبر ناطق

ضمانت

ابھی ہوائیں تیز ہیں ثبات بے قرار ہے
نقیب راہ آ گئے غبار کی لپیٹ میں
ذرا کی دیر کشتیوں کے بادباں سمیٹ لو
کہ اُس یقین سے بڑے سمندروں کے پیٹ ہیں
جو آیتوں کی شکل میں ہمارے بازوؤں پہ کچھ
سیاہ ڈور سے بندھے ضمانتی حروف ہیں

ذرا کی دیر چپوؤں کو ریت پر سکون دو
کہ ہاتھ کی رگوں میں جان اُس عمل سے کم ہوئی
جو موجِ شر کو چیر کے زمیں کا لمس لے سکے
ابھی تمام رسیوں کے قد بڑھاؤ چوب تک
جو خشکیوں کے دل میں گاڑ دی تھی نوح نے کبھی
ابھی نہ پانیوں سے اپنی تختیوں کو نم کرو

خبر ہے یہ کہ ساحلوں کے کچھ مکین گُم ہوئے
کہیں یہ اُن کو چاہ تھی وہ خضر کو سلام دیں
اُنہی یتیم واعظوں کا جو سفر نہ کر سکے
کہ اُن کے پاس دیکھنے کو صاف آئنے نہ تھے

مگر وہ لوگ ساحلوں پہ لوٹ کر نہ آ سکے
تمام زادگانِ خاک رزق آب ہو گئے

سنا ہے خضر تخت پر سفید پانیوں میں تھا
وہ اُن کو دیکھتا رہا فریب کی نگاہ سے
نہ پائے خشک رکھ سکا بڑھا کے آب سرد پر
کہ اُن کے درمیاں بھنور کے راستے مہیب تھے
یہاں تلک کہ روشنی کو تیرگی نے کھا لیا
فقط وہ نوحہ گر رہا کہ زندگی عزیز تھی

بلّیاں

وہ مدّعی ہیں، اُن کو فاختہ عزیز ہے/ جو پالتے ہیں
بلّیاں چکھا کے ذائقے لہو کے/ اور سکھتے ہیں صبح
وشام ناخنوں کو تیز کرنے کا ہنر/ نکیلی چمٹیوں سے
کھینچتے ہیں چیونٹیوں کے زہر کو/ پھر آب دے کے
تالوؤں کے درمیان / چاقوؤں کی تیز
دھار کو بجھاتے ہیں وہ زہر کی مٹھاس سے/ ہماری
آنکھ کے قریب سے، نظر کے فاصلوں کے بیچ
دوڑتی ہیں سیاہ فام چوہیاں/ پکارتی ہیں اپنی نسل کو
پُرانے اور بے نشاں کھنڈر، تباہ بستیوں کی اور سے
جو دانت کچکچا کے کاٹتی ہیں گرد و پیش کے تمام
سرخ و سبز کو/ اُنہیں گمان ہے یہ بلّیاں پروں کو نوچتی
نہیں/ یتیم گردنوں کو تیز دھار چاقوؤں سے کاٹتی
نہیں/ اُنہیں گمان ہے، وہ لائے ہیں چمکتی آنکھ
والی جنگلی سفید بلّیوں کو/ بد نصیب اور وحشی
چوہیوں کا خون چاٹنے کے واسطے/ کہ بیچ
رہیں زمیں کی سبز کھیتیاں/ مگر یہ بلّیاں، کہ آئی ہیں
پرانے اور بے نشاں کھنڈر، تباہ بستیوں کے درمیان
رہنے والی چوہیوں کے قُرب سے/ ریل کے چاٹتی
رہیں پرانی بستیوں کے بے گنہ کبوتروں کا خون اور
کاٹتی رہیں زمیں کے سرخ و سبز کو/ سو ان کا ایک
دوسرے سے کہنہ ربط ہے/ اُدھر وہ مدّعی کہ ان کو
فاختہ عزیز ہے جو پالتے ہیں بلّیاں

باولا چھوکرا

وہ گاؤں گاؤں پھر گیا گلہریوں سے گفتگو کے شوق
میں/ بہار آفرین سبز سبز پانیوں کے درمیاں سیاہ
رنگ بیریوں کے باغ میں/ وہ دیکھتا شریر طوطیوں
کو نیلگوں مزاج نرم نرم کونپلوں سے کھیلتے
ہوئے/ گلاب اور کاسنی شراب جیسی تتلیوں کے
ٹھنڈے ٹھنڈے غول کو اُڑا کے بھاگتا تھا آسماں
کی بدلیوں کے ساتھ ساتھ/ پاپلر کے اُونچے
اُونچے جُھنڈ کے چہار سُو/ جو گہرے گہرے پانیوں
کی نہر کے کناروں پر تھے پیپلوں کے رو برو/ وہ
پیپلوں کے سائے سائے لمس لے کے دوڑتا نشیلے
موسموں کی پربتی ہواؤں کا/ وہ اس قدر نفیس تھا کہ
ننگے پاؤں گھومتا اُفق کی زرد زرد وادیوں کے
قرب میں/ دماغ بن کے سونگھتا تھا کچے آنگنوں کی
خوشبوئیں بہار کے شباب میں/ تمام دن گزارتا تھا
سردیوں کی میٹھی میٹھی دکنی سفید دھوپ میں/ وہ دور
دور کھوجتا تھا لہلہاتے سبزیوں کے کھیت کو جو
دھوپ کی تمازتوں میں سبز آئنے سے تھے/ خرام کر
کے ہولے ہولے ہنس کی وہ چال میں سویرے

شام باجرے کے پاتروں سے چاٹتا تھا موتیوں
کے نور کو/ جو آسمانی ساگروں سے آ گرے تھے
پاتروں کی ناف پر/ ضرور دیکھتا سنہرے سورجوں
کی روشنی میں ڈوبتے منارچوں کی چوٹیوں کو غور
سے/ جو گاؤں کی امین مسجدوں کے حسن کا طلسم
تھے/ عجیب تھا وہ باولا سا چھوکرا کہ جانتا تھا بچپنے کی
عمر میں ہی کوئلوں کی راگنی، کبوتروں کی بولیاں/ مگر
نہ جانتا تھا بات یہ کہ ایک روز آئیں گی برات لے
کے شاعری کی دیویاں/ بٹھائیں گی وہ دیویاں
اُسے حسین ساحری کے تخت پر/ جہاں وہ جگنوؤں
کی روشنی میں رات بھر چُنے گا لفظ لفظ نور کے

ارشد قریشی

"مکالمہ"

فیڈ اِن

منظر: پیش منظر میں ایک تباہ حال گھر ادھ گری
دیواریں مٹی کا ڈھیر یا شاید خوابوں کی قبر' پس منظر
میں سرخ آسماں کے چہرے پر قدرے زردی۔
کردار: ہوش وحواس سے بے گانہ' کچھ انسان نما
انسان (اور کئی چیخیں/ چند سسکیاں)
وقت: از خود رفتگی کا آخری پل
دورانیہ: کائنات جتنا

پہلا ایکٹ

دو انسان نما' مٹی کے ڈھیر پر کھڑے ہیں' چہروں
پر ہونے یا نہ ہونے کا ملا جلا تاثر لیے' پس منظر میں
صدیوں کا نوحہ بج رہا ہے۔
پہلا انسان: (حیرت کا ازلی تاثر لیے)
یہاں کچھ دیر پہلے آسماں ٹھہرا ہوا تھا
خوف کی نیلاہٹیں پہنے' ڈرا سہما ہوا
اُفتادگیِ وقت پر حیرت زدہ
اہل گرفتہ لب کی' بے حس، بے جہت واماندگی کو

اوڑھ کر' سویا ہوا تھا.........اور
دوسرا انسان: (لاپرواہی سے)
ہمارا کب تھا؟ کیا لگتا ہے؟
یہ امید کا کمبل! (خلا کی جانب دیکھتے ہوئے)
اسے دوری کی رہداری میں رکھ آیا
تعلق توڑنے والی سڑک پر'
اجنبی نظروں کی خاطر منزلیں لکھتے ہوئے رستوں
پر اس کو چھوڑ آیا ہوں۔
پہلا انسان: (بات کاٹ کر) بہت اچھا کیا!
ہم کم بضاعت' خانماں' غارت گروں کی حیثیت
کیا ہے؟
ازل سے تا ابد' بکھری ہوئی اس دھوپ میں تو'
حسن کا چہرہ جھلس کر راکھ میں تبدیل ہو جائے' حیا
تحلیل ہو جائے۔
(خود کلامی کے انداز میں) اگر ہم آسماں کو اوڑھ
لیتے تو ذرا تسکین مل جاتی!
(پھر اس خیال کو جھٹک کر' گری ہوئی دیوار کی
طرف اشارہ کرکے)
اب تو خواب کی تکمیل میں دم بھر کا وقفہ تھا
ابھی تو نیند کی پہلی تھکن سے جسم جاگا تھا!
دوسرا انسان: (درد کا گھونٹ بھر کر)
ہمارے جسم و جاں' جو درد کی لذت میں ڈوبے ہیں
ہماری روح نے' جو کرب کی پوشاک پہنی ہے
کسے معلوم! کس تحریر کی تمہید ٹھہری ہے!
کراں از تا کراں جو رائیگانی کا ثمر بکھرا ہے
اس کو وقت کی دہلیز پر کس نے اگایا تھا؟
بس اتنا یاد ہے' اک روز اس کوچے میں اک طوفان
آیا تھا!

پہلا انسان: (ڈھیر سے کچھ کرچیاں چن کر)
یہ میرا آئینہ ہے!
اس میں کتنے عکس رکھے ہیں!
بہاروں نے خود اپنا آپ دیکھا تھا تو کتنا مسکرائی
تھیں!
یہاں (ٹوٹی دیوار پر ہاتھ رکھ کر) اک طاقچے میں
خود فریبی پر دھرے
اس آئینے میں رقص کرتی مسکراہٹ سے'
ستارے ٹمٹماتے تھے'
(سرگوشی کرتے ہوئے) وہ میرے گھر بھی آتے
تھے!
(درد کا نوحہ بند ہو جاتا ہے۔ زمین' اپنے سینے پر
نگار انگلیاں رکھ کر طربیہ ساز بجاتی ہے تو آسماں کا
چہرہ راکھ میں اَٹ جاتا ہے)
دوسرا انسان: مگر وہ راکھ
جب بے چہرگی نے آدمیت سے'
کسی سفاک دن پر بے حسی کے دستخط مانگے
تو ہفت افلاک بھک سے اڑ گئے!
اور بین کرتی زندگی نے'
احسن تقویم کی تفسیر سے' منہ موڑ کر'
کوہ و دمن میں آگ بھڑکائی
تو ناز' حامیہ کا ورد چار اطراف گونج اٹھا
یہ' اس تنور سے جو راکھ اٹھی تھی!
ہر اک چہرے نے پہنی ہے
پہلا انسان: (اپنے چہرے سے آنکھیں اتار کر'
اپنا آپ دیکھتا ہے)
مری پہچان کے سکے پرانے ہو چکے ہیں
اب' درِ امکان سے جو ریزہ کاری ڈھل کے آئی ہے

اسے تخصیص حاصل ہے!
ہمیں لطفِ خریداری نہیں حاصل!
زمانہ گیر اس بازار میں رسم رعایت کا اعادہ، جرم
ٹھہرا ہے!
(چند سسکیاں، ایک حلقہ بنا کر ان کی ڈھارس
بندھانے لگتی ہیں، منظر کی آنکھیں ڈبڈبا جاتی ہیں
۔ فیڈ آؤٹ)

کوئی اسباب، اے حاجت روا، مشکل کشا،
انسانیت دم توڑنے والی ہے،
تیرے لطف کی بارش.........
(پیش منظر میں کئی دائرے بنتے، پھیلتے اور تحلیل
ہوتے ہیں۔)

فیڈ آؤٹ

دوسرا ایکٹ

(چیخیں، سسکیاں اور انسان نما، ایک خلا میں معلق ہیں)
(ایک اطلاعی چیخ): اسے ڈھونڈو!
فقط اک آسماں سر پر تنا تھا! کھو گیا ہے!
ڈھونڈ کر لاؤ!
(ایک سسکی): زمیں، سایہ، ہوائیں، دھوپ، بارش،
ابر سب ہی آسماں کو ڈھونڈنے نکلے تھے!
اب تک لوٹ کر آئے نہیں!
افتادگاں کی خیر ہو اللہ!
دونوں انسان: دعائیں رد نہیں ہوتیں،
خدائے لم یزل، موجود ہوتا ہے
بدن مسمار ہونے تک،
پیالہ صبر کا لبریز ہونے تک
(ایک لمبی سانس.........خدائی جنتی۔ بھر کر)

ہمیں انکار ہونے تک
فقط اس بار ہونے تک
(سسکیاں، چیخیں اور انسان، ہتھیلیاں بن جاتے ہیں)

"۲۲ دسمبر"

پیڑوں پیچھے چھپ کے بیٹھی
رستہ تکتی شام
کہرے کے فرغل میں لپٹی
تنہا، روتی، شام ــــــ تیرے کتنے نام
جاڑے کی راتوں میں کھلتی
بند مٹھی کے راز
سانسوں کی تپتی لہروں میں
دھڑکن دھڑکن ساز
خالی چھت پر ٹھٹھری راتیں ــــــ سن سن کرتے بام
پت جھڑ کے صفحوں پر پھیلے
پیلے پیلے پات
دوپہروں میں ٹھنڈے کمرے
پوروں جلتے ہات
قدرے لمحوں کی مہلت میں۔۔ عجلت اوڑھے کام
یادوں کے بستر میں چھپ کر
دیکھے بھالے خواب
یخ بستہ جسموں کی خواہش

ہر کروٹ بے تاب
جانے کس پل کی غفلت کا۔۔۔جیون مانگے دام
ڈھلتے دن کے دامن میں ہے، ان جانا انجام
تنہا دھندلی شام۔۔۔۔۔۔تیرے کتنے نام

"14 x 10"

چودہ بائے دس کمرے میں
اتنے خواب دھرے ہیں۔۔۔۔جب کہ
چھ جسموں پر بارہ آنکھیں جاگ رہی ہیں،
نیندیں آنکھوں کے بستر پر، اکڑوں بیٹھیں
کروٹ کی فرصت سے عاری
چودہ بائے دس کمرے میں بھاگ رہی ہیں
گڈمڈ ہوتی نیندیں پکڑو
اپنی اپنی آنکھوں کے برتن میں ڈالو
سو جاؤ
خوابوں کی عیاشی اور اتنی گنجائش
اِتنے میں ہی کھو جاؤ

"رختِ سفر میں کتنے پل"

ارادے پشت پر لادے
نکل کر آخریں شب، رت جگوں سے
بے تھکن صبحوں میں،
دل کی پوٹلی میں ساعتیں، رختِ سفر سی، باندھ رکھی ہیں
سفر آغاز سے ہی ہر گرہ میں لطف کے بل
کسمسا کر مسکراتے ہیں
انہیں چاہت نے گھیرا ہے
کسی کے دستِ لطف آمیز کی شدت
سویٹر کے ہر اک حلقے میں شامل ہے
مرے موزے نہیں تھکتے،
گلے مل کر نہ جانے کب سے سوئے ہیں؟
مرے کپڑوں کی ہر سلوٹ میں
کس نے پیار کے گھنگرو پروئے ہیں
چھنا چھن چھن جو بجتے ہیں
ہوائیں باس بن کر جب ٹفن میں رقص کرتی ہیں
مہک انفاس کی گلیوں میں دراندازہوتی ہے
زباں کے ذائقے میں پارشب کی چاشنی بھی ہے
مرا اساماں مکمل ہے
بس اپنی یاد کے جگنو رہا کر دے

میراجی کی اُلجھن اور اُلجھاوے میں بُنی شعری کرافٹ

عمران اَزفر

میراجی کا اصل نام محمد ثناء اللہ ڈار تھا۔ (1) ان کے والد منشی مہتاب الدین ریلوے میں ملازم تھے۔ محمد ثنااللہ ڈار، منشی مہتاب الدین کی دوسری بیوی زینب بیگم کی پہلی اولاد تھے۔ ان کے والد نے زینب بیگم المعروف سردار بیگم سے 1910ء میں شادی کی اور اس کے بطن سے 1912ء میں میراجی پیدا ہوئے۔ میراجی کا سن پیدائش مختلف محققین اور ان کے بھائیوں کے مطابق 1912 ہے۔ (2)

میراجی کے سن پیدائش اور تاریخ پیدائش کے کھوج میں ان کا تحریر کردہ خط اہم ہے جو انہوں نے ایم اے لطیف کے نام 1946ء میں لکھا:

''25 مئی کو بندے حسن کی سالگرہ تھی لیکن افسوس کہ 3/4 (اجی بوتل) پر وہ اکیلے منائی گئی۔ اب بندے حسن مبلغ چونتیس سال (Thirty Four) کے ہو گئے ہیں''۔ (3)

میراجی کا یہ خط ان کے تاریخ پیدائش اور سن پیدائش کے حوالے سے سند کا درجہ رکھتا ہے اور یہ بات شک وشبہ کی گنجائش سے بالاتر ہو جاتی ہے کہ وہ 25 مئی 1912ء کو پیدا ہوئے۔ اس کے برعکس میرا جی کے مقام پیدائش کے حوالے سے اختلاف موجود ہے۔ انوار انجم ان کے بھائی کامی کے حوالے سے ان کی پیدائش بالوں (نزد چمبا منیر) گجرات بتاتے ہیں۔ (4) جبکہ وجیہ الدین کے مطابق میراجی 25 مئی 1912ء کو محلہ بلوچاں مزنگ لاہور میں پیدا ہوئے۔ (5) اس کے برعکس ڈاکٹر رشید امجد ان کی جائے پیدائش لاہور کو ہی قرار دیتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ:

''میراجی کی جائے پیدائش لاہور ہی ہے۔ میراجی کے والد ملازمت کے سلسلے میں اکثر تبدیل

ہوتے رہتے تھے اور یوں بھی پنجاب کے کشمیری گھرانوں میں یہ رواج ہے کہ بچے خصوصاً پہلے بچے کی ولادت بیوی کے میکے میں ہوتی ہے۔ اس لئے میرا جی کی والدہ بیٹے کی پیدائش سے پہلے لاہور آ گئی تھیں''۔(6)

میرا جی کی ابتدائی تعلیم کا آغاز اپاوہ گڑھ کے قصبہ لالوں میں ہوا۔ اس وقت ان کی عمر سات برس تھی۔ وہ اس کے متعلق اپنے نامکمل سیلف پورٹریٹ میں لکھتے ہیں۔

''میرے زمانۂ طفلی میں ابا جان بندھیا چل سے آگے گجرات کاٹھیاواڑ کے علاقے میں ملازم تھے۔ یہ وہی علاقہ ہے جس میں کچھ عرصہ کیلئے مہارانی میرا بائی بھی اپنے گیتوں کا جادو جگانے آئی تھیں۔ لیکن بچپن میں زمین کے اس حصے میں مجھے ان گیتوں کا سامنا نہیں ہوا۔ ہمارے والد وہاں ایک چھوٹی لائن پر اسسٹنٹ انجینئر تھے۔ مشہور تاریخی مقام چمپارمز کے قریب (ہالوں میں) ہم رہا کرتے تھے۔ جہاں سے چار پانچ میل ہی دور پاوا گڑھ کا پہاڑ تھا جس کی چوٹی پر کالی کا ایک مندر تھا۔ ہمارے بنگلے کے صحن سے یہ پہاڑ دکھائی دیتا تھا

میرا ایک مصرع ہے:

پربت کو اک نیلا بھید بنایا کس نے دوری نے

لیکن یہ پہاڑ کا منظر نزدیک ہوتے ہوئے بھی میرے لئے ایک نیلا بھید تھا، ایک ایسا راز جس کی دل کشی ذہن پر ایک گہرا نقش چھوڑتی ہے''۔(7)

میرا جی کے ادبی ذوق، ان کی طبیعت میں پائی جانے والی ادب طلب کو ان کے والد کی شخصیت سے بھی جانا جا سکتا ہے کہ جس بچے کو اپنے گھر میں صحت مند ادبی رجحان ملے تو اس کے طبعی میلانات کا ادب کی جانب جھکاؤ فطری ہوا۔ میرا جی کے والد منشی مہتاب الدین خود بھی شاعر اور ڈرامہ نگار تھے۔ مہتاب تخلص کرتے تھے۔(8)

میرا جی کی عمر جب سات برس ہوئی یعنی 1919ء کے لگ بھگ گجرات میں قحط پڑا تو ان کے والد نے اس موقع پر دو ڈرامے لکھے اور انہیں سٹیج کیا تا کہ ان سے حاصل ہونے والی رقم سے متاثرین کی امداد کی جائے۔ میرا جی نے ان ڈراموں میں خود بھی حصہ لیا۔ اس کے علاوہ میرا جی سکول میں ہونے والے ادبی جلسوں میں بھی شرکت کرتے تھے۔

میرا جی نے نویں جماعت میں مزنگ ہائی سکول میں داخلہ لیا۔ اس زمانے میں وہ خود شعر کہتے تھے اور ساحری تخلص کرتے تھے۔ جس کمرے میں وہ اپنے اشعار اور مضامین پمفلٹ کی صورت میں لکھتے، اُن کے آخر میں یہ الفاظ درج ہوتے تھے۔

''ہینڈ پرنٹنگ پریس میں چھپا اور ساحرانہ سے شائع ہوا''۔(9)

میٹرک میں میرا جی اس واردات کا شکار ہوئے جہاں سے ان کی زندگی کا سفر ثناء اللہ ڈار سے میرا

جی کی ڈگر پر منتقل ہو جاتا ہے۔ یہ وہ واردات ہے جس کے اثر سے ثناء اللہ ڈار تمام عمر باہر نہ نکل سکا۔ یعنی میراجی کی میرا سین سے ملاقات:

''جب میراجی میٹرک میں تھے تو ایک دن وہ اور سلیم سوز پنجاب یونیورسٹی کے ہاکی گراؤنڈ میں بیٹھے ہوئے تھے۔ ان کے قریب سے دو بنگالی لڑکیاں میرا سین اور پروتما داس گیتا گزریں۔ اس لمحے ان کی زندگی میں تبدیلی آ گئی''۔(10)

شاد امرتسری اس واقعہ کو ایک اور ڈھنگ سے بتاتے ہے لیکن اصل کردار میرا سین ہی ہے جس نے میراجی کی زندگی کو یکسر بدل ڈالا:

''جب وہ میٹرک میں پڑھتے تھے تو مزنگ میں ایک بنگالی افسر آ کر رہے۔ ان کی ایک سانول سلونی لڑکی تھی جس کا نام میرا سین تھا۔ ثناء اللہ کو وہ لڑکی بہت بھائی مگر ثناء اللہ صاحب نے اس سے کبھی بات بھی نہ کی اور فقط دور سے دیکھتے رہے''۔(11)

حسن عسکری میراجی کے اس واقہ کا ذکر کچھ اور انداز سے کرتے ہیں۔ ان کے مطابق:

''ایک دن کوئی بنگالی لڑکی میرے سامنے سے گزر رہی تھی۔ دوستوں نے یوں ہی مذاق میں کہہ دیا یہ ہے ان کی محبوبہ، دو چار دن لڑکوں نے میرا کا نام لے کر انہیں چھیڑا اور وہ ایسے ہی بن رہے جیسے چڑ رہے ہوں۔ پھر جب انہوں نے دیکھا کہ دوست انہیں ایک فسانہ بنا دینا چاہتے ہیں تو بے تامل بن گئے۔ اس کے بعد ان کی ساری عمر اس افسانے کو نبھاتے گزری''۔(12)

میرا سین کے ساتھ میراجی کے اس خاموش عشق کے حوالے سے بہت سی روائتیں ہیں۔ لیکن اصل حقیقت یہ ہے کہ میراجی عشق کے اظہار کے معاملے میں بھی عام دنیا اور عہد سے منفرد نکلے۔ وہ تمام عمر اپنے محبوب کے پیچھے چلتے رہے۔ ان کا اظہار بھی بڑا مختصر تھا۔ شاید اس سے مختصر اظہار محبت پہلے کسی عاشق نے اپنی محبوب کے ساتھ نہ کیا ہو۔

شاہد احمد دہلوی لکھتے ہیں:

''صرف ایک دفعہ بڑی ہمت کر کے انہوں نے اس سے کہا ''مجھے آپ سے کچھ کہنا ہے''۔ اس نے پلٹ کر ان کی طرف دیکھا مگر منہ سے کچھ نہیں کہا۔ نہ خوش ہوئی نہ ناراض، خاموش اپنے گھر چلی گئی''۔(13)

اس طرح کے طرز عمل کا اثر میراجی کی ذات پر بہت گہرا ہوا اور وہ تمام عمر اس اثر سے باہر نہ نکل سکے۔ میراجی واقعہ کی تفصیل یوں بتاتے ہیں:

''وہ ایف سی کالج میں پڑھتی تھی مجھے ایک روز یونیورسٹی گراؤنڈ میں نظر آئی اور ایک پاکیزہ جذبہ میرے دل میں اچانک اُبھر آیا۔ میں نے ایک شام یہ پروگرام بنایا کہ میں اُس سے بات کروں گا چنانچہ میں نے اسی شام اس کے قریب جا کر بات کی، اُس نے کچھ جواب نہ دیا۔

خاموش غضبناک نگاہوں سے دیکھ کر آگے چلی گئی اور میں پیچھے چلا آیا''۔(14)

اس خاموش عشق نے میراجی کی زندگی کو یکسر بدل ڈالا۔ایک طرف انہوں نے اپنا نام بدل کر میرا جی رکھ لیا اور دوسری طرف کتابوں کے مطالعے میں پناہ ڈھونڈی۔ یہ واقعات 38-1937ء کے لگ بھگ کے ہیں۔اسی دوران حلقۂ ارباب ذوق بھی قائم ہو چکا تھا۔میراجی بھی حلقے کا حصہ بن چکے تھے۔ قیوم نظر اس حوالے سے کہتے ہیں:

''تابش صدیقی نے ایک مرتبہ مجھ سے کہا کہ میں اپنے دوستوں بالخصوص میراجی اور یوسف ظفر کو بھی حلقے کے جلوس میں لاؤں۔ یہ اُس زمانے کی بات ہے جب میراجی کے مضامین ''ادبی دنیا'' میں شائع ہو کر شہرت پا چکے تھے لیکن وہ خود ادبی حلقوں میں نہ جاتے تھے۔اس زمانے میں میراجی بسنت سہائے کے نام سے بھی لکھا کرتے تھے۔چنانچہ میراجی کو حلقے کے ایک جلسے میں پہلی مرتبہ میں ہی کھینچ لایا تھا۔یہ 1940ء کے آغاز کے لگ بھگ کا زمانہ ہے''۔(15)

میراجی نے حلقہ میں ایک نئی روح پھونک دی۔انتظامی معاملات سے لے کر تنقیدی معیار تک انہوں نے حلقے کے مسائل میں پوری دلچسپی لی۔میراجی تقریباً ہر جلسے میں شریک ہوا کرتے تھے اور قواعد وضوابط کے سخت پابند تھے۔وہ حلقہ کے انتظامی معاملات میں کسی طرح اور کسی رعائیت کے قائل نہیں تھے۔یہاں تک کہ وہ حلقہ کے انتخابات میں گرمی اور جوش پیدا کرنے کیلئے خود بھی اُمیدوار بن جاتے اور ہار بھی جاتے۔لیکن اس ہار جیت سے انہیں کوئی فرق نہ پڑتا کیونکہ ان کا اصل مقصد تو حلقے کی ترقی تھا۔

''25 مئی 1941ء کے جلسے کے بعد جب نئے سال کے عہدہ داران کے نام چناؤ کے لئے پیش ہوئے تو اس میں میراجی نے سیکرٹری شپ کے لئے اپنا نام دیا مگر ووٹ نہ لے سکے پھر اسی جلسے میں جوائنٹ سیکرٹری شپ کے امیدوار ہوئے، یہاں بھی ہار گئے،البتہ انتظامیہ میں انہیں منتخب کر لیا گیا''۔(16)

یہ بات ایک اٹل حقیقت ہے کہ میراجی کی دلچسپی اور شمولیت نے حلقہ کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا اور خود میراجی کو اس پلیٹ فارم سے اپنے تخلیقی وفنی جواہر کو نمایاں کرنے میں بڑی مدد ملی۔ان کا معمول تھا کہ گزشتہ اجلاس کی کارروائی بڑے غور سے سنتے اور کسی بھی قسم کی کوتاہی پر خاموش نہ رہتے تھے بلکہ اعتراض کرتے، بلکہ انہوں نے اپنی گفتگو سے حلقہ کے تنقیدی معیار کو بھی بلند کیا۔میراجی نے ان جلسوں کے ذریعے ایسی نئی نظم کی رہنمائی کی جس نے جدید اردو نظم کو بامِ عروج پر پہنچایا۔میراجی کی اس گفتگو کے متعلق یہ رائے اہم ہے:

''میراجی کی گفتگو کا انداز منفرد تھا۔ان کے شعری تجزیے ان کے وسیع مطالعے کا ثبوت ہوتے۔ وہ ہر جلسے میں کوئی ایسی بات کہہ جاتے جو لوگوں کو یاد رہتی''۔(17)

میراجی مختلف رسائل سے بھی وابستہ رہے،جن میں ''ادبی دنیا'' اہم ہے۔ادبی دنیا نے میراجی کو

ادب کے جہاں سے واقف کرایا اور میرا جی نے اپنی انتھک محنت سے ادبی دنیا کو اعلیٰ مقام دلایا۔ انہوں نے اس رسالے کے توسط سے دنیا بھر کے انتخاب کردہ شعرا کے تراجم اور ان کے کلام پر تنقیدی جائزہ لکھے جو بعد میں ''مشرق و مغرب کے نغمے'' کے نام سے ادادی پنجاب نے شائع کیے۔ انہوں نے ''اس نظم میں'' کے عنوان سے یہ تجزیے تحریر کیے جو اپنی سطح پر ایک اعلیٰ و تنقیدی کارنامے تھے لیکن اس تلخ سچائی کا ذکر بھی ضروری ہے کہ اس ساری محنت کے بدلے میرا جی کو ''ادبی دنیا'' سے صرف تیس روپے ماہوار ملتے تھے۔ اس روپوں میں وہ شراب کی لت بھی پوری کرتے اور اپنے دوسرے اخراجات بھی اُٹھاتے اور عمومی طور پر اس تنگ دستی کی وجہ سے افسردہ رہتے تھے اور مالی حالت اس حد تک ابتر تھی کہ گرمیوں میں بھی سردیوں کا لباس پہنتے تھے۔

ان مالی مجبوریوں نے میرا جی کی طبیعت میں ڈھنگ ڈھنگ کی تبدیلیاں برپا کیں۔ میرا سین کے زخمِ محبت سے چُور چُور میرا جی نے ان مالی الجھنوں کے باعث ایک عجیب و غریب ہیت اختیار کرنے کی شعوری کوشش کی۔ میرا جی کی اس ہیت کذائی کے پیچھے ان کی کئی گھریلو پریشانیاں بھی شامل تھیں۔ ان کے والد کے حالات ریٹائرمنٹ کے بعد انتہائی ابتر ہوئے جن کا اثر میرا جی نے قبول کیا۔

ان ساری الجھنوں اور مسائل نے میرا جی کو نشے کا عادی بنا دیا اور پھر نشے کی یہ عادت ان کی ضرورت اور طلب بنتی چلی گئی۔ آہستہ آہستہ میرا جی کی پوری زندگی پر حاوی ہونے لگی اور بمبئی کے قیام کے دوران انہوں نے بھنگ پینا بھی شروع کر دی۔ نشے کی حالت کے ساتھ ساتھ عجیب ہیت کذائی نے میرا جی کی شخصیت کے حوالے سے لوگوں کے ذہن میں عجیب و غریب تاثرات پیدا کر دیے۔

اعجاز احمد نے اس نفسیاتی الجھن کا تجزیہ اچھا اور تفصیلی کیا ہے:

''بدن لاغر، حلیہ غلیظ، سیاہ سفید بالوں کو لمبی اور میلی لٹیں آپس میں گُتھی ہوئیں کہ پورا سر راکھ کا ڈھیر لگے، چہرہ ستا ہوا، آنکھیں اندر کو دھنسی ہوئیں مگر تیکھی اور چمکیلی، آواز پاٹ دار، لہجہ تحکمانہ، انگلیوں میں چھلے، ہاتھوں میں مداریوں کے ایسے گولے جن پر وہ سگریٹ کی خالی ڈبیوں میں سے نکال نکال کر چمکدار پنیاں چپکاتا رہتا تھا حتیٰ کہ وہ چاندی کے لگتے، گفتگو میں جھوٹ بولنے کا مرض، ذہن قتل اور خودکشی کے غضبناک خیالوں سے اٹا ہوا، تخیل گھناؤنے جنسی افعال کے عسکوں سے پُر، زندگی کے آخری چند سالوں میں اس نے اپنے آپ پر کمال عیاری کے ساتھ، ایسی ہیت طاری کر لی تھی کہ دیکھنے والا اُسے کچھ بھی سمجھ سکتا تھا۔ سادھو نیوراتی مجرم، کسی فیکٹری کا ادنیٰ ملازم، چلتی پھرتی نعش، جب اس نے جوانی میں انتقال کیا تو مرنے کی عمر اس کی ابھی نہ تھی لیکن جینا اس کے لئے دوبھر جبھی ہو چکا تھا اور شاید بے معنی بھی، اس کی زندگی کی داستان دکھوں کی بُنتی ہے۔ جس میں ہر رنگ کی کترن ملے گی اور شخصیت میں جھوٹ، چالاکی، ذہانت، علم، عیاری، درد''۔(18)

ڈرامہ کرنے کی عادت میرا جی کی گھٹی میں پڑی ہوئی تھی اور میرا جی نے اس عادت کو مکمل طور پر اپنا لیا تھا۔ شراب پی کر رونے لگتے اور اپنے آپ میں نہ رہتے۔ یہ ان کا کتھارسس تھا لیکن ڈرامہ کرنا ایک فعل تھا جسے انہوں نے دانستہ اختیار کر رکھا تھا۔ شاہد احمد دہلوی، یوسف ظفر کے حوالے سے کچھ اسی قسم کی بات کرتے ہیں۔

''ایک دن یہ ہوا کہ رات ڈھلے میرا جی جھومتے جھامتے آئے اور ان کے (یوسف ظفر کے) گھر کے سامنے والے مکان کا دروازہ انہوں نے پیٹ ڈالا اور نہایت بے تکلفی سے اس ثقہ کنوارے کے گھر میں در آئے اور اندر سے کنی لگالی، بے چارے نے گھبرا کر پوچھا'' آپ'' جواب ملا'' جی میرا نام میرا جی ہے'' فرمایئے اس وقت کیسے آنا ہوا'' میں آج بیئر کی اٹھارہ بوتلیں پی کر آیا ہوں'' یہ کہہ کر اٹھارہ کی اٹھارہ بوتلیں اُگل دیں۔'' آپ نے سامنے والے گھر کا دروازہ پیٹا تھا''،'' وہاں''،'' کیوں''؟ اس عورت نے چیخ چیخ کر آسمان سر پر اُٹھالیا۔ محلے والے گھبرا کر گلی میں نکل آئے'' کون تھا کون تھا'' کون بتاتا کہ کون تھا''۔(19)

شراب، بھنگ نوشی کے ساتھ ساتھ میرا جی نے اپنی طبیعت کو خود لذتی کی طرف بھی مائل کر لیا۔ یہ درحقیقت وہ آسان راستہ تھا جس سے میرا جی جنسی آسودگی کا سامان پیدا کرتے تھے۔ اور یہ راستہ درجہ بہ درجہ میرا جی کے اعصاب کیلئے ایک مرض کی صورت اختیار کرتا چلا گیا۔

اعجاز احمد میرا جی کی اس عادت کی طرف کچھ یوں اشارہ کرتے ہیں:

''میرا جی کے یہاں خود تشفی کی وہ قسم جسے سیدھے سادی زبان میں جلق کہتے ہیں جسے وہ خود تن آسانی کہتا تھا مرض کی صورت اختیار کر گئی تھی، دوسرے یہ کہ وہ قحباؤں کے پاس جانا پسند کرتا تھا''۔(20)

آغاز میں اس تن آسانی اور سہولت پسندی کی وجہ میرا سین تھی۔ لیکن بعد میں یہ تصور اس حد تک پھیلتا گیا کہ میرا جی کیلئے ہر عورت میرا سین اور اس کا جسم میرا سین کے جسم کی صورت اختیار کرتا چلا گیا اور ہر عورت میرا سین دکھائی دینے لگی۔ اس خود لذتی جیسے کراہت آمیز عمل کے ساتھ ساتھ میرا جی طوائفوں کے پاس بھی جانے لگے۔ سعادت حسن منٹو میرا جی کی ان عادات واطوار کا تجزیہ بہت خوبصورت انداز میں کرتے ہیں:

''جب اسے اپنی محبوبہ کا جسم میسر نہ آیا تو اس نے کوزہ گر کی طرح چاک گھما کر اپنے تخیل کی مٹی سے شروع شروع میں اسی شکل وصورت کے جسم تیار کرنے شروع کر دیئے لیکن بعد میں آہستہ آہستہ اس جسم کی ساخت کے تمام مخریات، اس کی نمایاں خصوصیتیں، تیز رفتار چاک پر گھوم گھوم کر نئی ہیت اختیار کرتی گئیں اور ایک ایسا وقت آیا کہ میرا جی کے ہاتھ اس تخیل کی نرم نرم مٹی اور چاک، متواتر گردش سے گول ہو گئے۔ کوئی بھی رہگور میرا جی کی رہگور میں تبدیل ہو سکتی تھی اور

انتہا یہ ہوئی کہ تخیل کی نرم نرم مٹی سوندھی باسی سڑاند بن گئی اور وہ شکل دینے سے پہلے ہی اس کو چاک سے اتارنے لگا''۔(21)

لاہور میں قیام کے دوران وہ اپنے مخصوص حلیے سے بھی پہچانے جانے لگے اور انہوں نے زندگی ایک خاص رویے، ڈھب اور انداز سے گزارنا شروع کردی جو ہر حوالے سے عجیب وغریب ہونے کے ساتھ ساتھ بے ترتیبی کا مرقع تھا۔

وہ سگریٹ کی پنیاں، گھوڑوں کے گھسے ہوئے نعل، الٹے سیدھے لوہے کے تار، چھوٹی بڑی کیلیں اور جو بھی چیز راہ چلتے انہیں نظر آجاتی، اُسے اٹھا لیتے تھے۔ان سارے حالات کے باوجود ان کا ادب کے ساتھ تعلق قائم رہا۔ادب میراجی کے جسم وروح میں اور میراجی ادب کے جسم وروح میں رچے بسے ہوئے تھے۔

ادبی شخصیت رکھنے کے باوجود میراجی حقیقت پسند نہ تھے۔انہوں نے مصیبت اور راحت کے حوالے سے ایک طرح کا سمجھوتہ کرلیا تھا لیکن حیرت ناک بات یہ ہے کہ تمام معاملات میں غیر ذمہ دار ہونے کے باوجود حلقۂ ارباب ذوق کے حوالے سے انتہائی ذمہ دار تھے اور انہوں نے حلقے کی تعمیر وترقی میں خوب کردار ادا کیا۔عمر کے آخری دور میں میراجی نے اچانک شراب نوشی ترک کردی، اس کی ایک وجہ فاقہ اور آمدن کا کوئی ذریعہ نہ ہونا بھی ہو سکتی ہے لیکن شاہد احمد دہلوی اسے یوں بیان کرتا ہے۔مرنے سے کچھ عرصہ پہلے میراجی کو اندازہ ہوگیا تھا کہ موت قریب آچکی ہے۔ ہوا یہ کہ ایک معقول جگہ نہایت قیمتی قالین پر ان کا پیشاب نکل گیا۔اس کی اس قدر شرمندگی ہوئی کہ اسی وقت شراب ترک کرنے کا عہد کرلیا۔ لوہے کے گولے کھڑکی میں سے باہر پھینک دیئے اور سمجھنے لگے میں پاگل ہو رہا ہوں اور یہ پاگل پن ہی تھا کہ انہوں نے یک لخت شراب چھوڑ دی۔اس سے ان کی حالت اور زیادہ خراب ہوگئی۔ڈاکٹروں نے کہا تم شراب کم کرتے چلے جاؤ ایک دم مت چھوڑو۔مگر میراجی نے ان کا مشورہ نہیں مانا۔شراب کو سچ مچ اپنے اوپر حرام کرلیا۔قلب کی حرکت میں فرق آگیا، جگر اور معدے نے جواب دے دیا۔پانی تک نہ پچتا تھا اور یہ ساری صورتحال میراجی کیلئے انتہائی تکلیف اور کرب کا باعث تھی۔جس شخص کی تمام عمر پابندیاں توڑنے میں گزری ہو وہ بھلا ڈاکٹر کی عائد کردہ پابندیوں کو کس طرح نبھا سکتا تھا۔حتیٰ کہ ڈاکٹروں کا بتایا ہوا پرہیز بھی گوارا نہ کیا اور زندگی کو من کی مرضی کے مطابق بسر کرنا پسند کیا۔

سلطانہ منصوری کے مطابق:

''میراجی نے خود کو اچھا نہ ہونے دیا۔وہ بلا کے بدپرہیز تھے۔اختر صاحب انہیں سختی سے کھانے پینے سے منع کرتے تھے کیونکہ اکٹرز نے ان کی غذا صرف لسی اور دہی تجویز کی تھی مگر میراجی کبھی مجھ سے اور کبھی ملازم سے چیزیں مانگ کر کھایا کرتے تھے رات کو وہ باورچی خانے میں جا کر جو ملتا کھا لیا کرتے تھے۔ جب ان کی حالت روز بہ روز خراب ہوتی چلی گئی تو اختر صاحب نے

اپنے ایک دوست ڈاکٹر کے مشورے سے باندرہ ہسپتال میں داخل کر دیا مگر وہاں بھی انہوں نے ہسپتال کے ملازموں کو پیسے دے کر اپنے ساتھ ملا لیا اور ہوٹلوں سے پکوڑے اور پھلکیاں منگوا کر کھانے لگے''۔(22)

اس ذہنی کیفیت اور انتہائی کرب ناک حالت میں میرا جی 3 نومبر 1949ء کی رات کنگ ایڈورڈ میموریل ہسپتال میں دنیائے فانی سے رختِ سفر باندھ گئے۔ یاد رہے کہ مسلسل بد پرہیزی کے باعث ڈاکٹرز نے انہیں ''باندرہ'' سے کنگ ایڈورڈ میموریل ہسپتال منتقل کیا تھا اور انہیں کچھ ذہنی عارضوں میں مبتلا بتایا تھا۔ میرا جی کو موت کے اگلے روز میری لائن قبرستان میں سپردِ خاک کر دیا۔ پنجاب کی زرخیز مٹی سے پیدا ہونے والے اس جوہرِ بے بہا نے ہند مسلم ثقافت دہلی کی خاک چھاننے اور در بہ در کی ٹھوکریں کھانے کے بعد، ممبئی کی سیاہ مٹی میں اپنا مدفن تلاشا۔ تمام عمر کسمپرسی، محرومی، نفئی ذات کے حامل میرا جی بہت مختصر عمر میں اس جہان سے رخصت ہوئے لیکن ان کے چھوڑے ہوئے مضامین، تراجم، گیت، غزلیں روزِ ابد تک تشنگانِ ادب کی آبیاری کرتے رہیں گے اور میرا جی کے شعری بطن سے پھوٹنے والی نظمیں، تصویری پیکروں میں ڈھل کر قاری کے ذہن میں سمعی، بصری، حسی، ادراکی، شامی، مرودتی تمثالوں کے ذریعے دیرپا اثر حاصل کر لیتی ہیں اور اس کی اصل وجہ ان کا تمام عمر ادب کے ساتھ گہرا لگاؤ، فطری محبت اور مسلسل مطالعہ ہیں، انہوں نے ایک ہی وقت میں مغربی ادب اور اردو ادب کو توجہ کے ساتھ صرف پڑھا بلکہ اس کا اظہار نظم کے پیرایہ میں نہایت فنکارانہ چابک دستی کے ساتھ کیا۔

میرا جی شاعری کے حوالے سے اپنی الگ فکر اور سوچ رکھتا ہے۔ اس کا شعری تجربہ اس کی ذات کا حاصل ہے اور کسی بھی تخلیقی عمل کی کامیابی کا انحصار اسی بات پر ہے کہ اس میں بیان کردہ تخلیقی واردات تخلیق کار کی ذات کا حصہ ہو۔ اگر خالق اس تجربے سے نہ گزر سکتا ہو تو اس تجربے کی حقیقت کا کلی طور پر ادراک رکھتا ہو۔ اس کرب اور لذت کو جانتا ہو جو اس تجربے کے پنہاں خانوں میں بسی ہوتی ہے۔ ہماری نظم میں ایسی بہت سی مثالیں مل جاتی ہیں جب تخلیق کار بہ طور ایک کردار کے اپنی پیش کش کو ارفع بناتا ہے لیکن جسمی سطح پر اس تجربے کا حصہ نہیں ہوتا۔ روحانی اور حسی طور پر شاعر کی جُوت اس ایک تجربے کے ساتھ قائم ہو جاتی ہے۔

مجید امجد کی ''پنواڑی'' اس نوع کے تجربے کی ایک مثال ہے۔ شاعر نہ خود پنواڑی ہے اور نہ ہی پنواڑی کا بیٹا۔ دراصل وہ اس منظر نامے کا مشاہدہ کر رہا ہے جس کا اظہار وہ تمثالی صورت میں کرتا ہے اور اس مشاہدے میں اس کی ذات کا دخل اس حد تک ہوتا ہے کہ اس کا اظہار شاعر کا ذاتی تجربہ محسوس ہوتا ہے اور شاعر اس قلبی واردات کا اظہار اس خوب صورتی سے کرتا ہے کہ سامع یا قاری ان کے اثر سے خود کو محفوظ نہیں رکھ سکتا۔

''زندگی اک پیرہ زن'' ن۔م۔راشد کا ایک ایسا ہی شاہکار ہے جس میں راشد محسوساتی تجرباتی

سطح پر گلی کوچوں میں کاغذوں کے ٹکڑے جمع کرتی بڑھیا کی ذات کا حصہ بن جاتا ہے اور یوں بڑھیا کے عمل اور ردِعمل میں خود بھی مکمل طور پر شریک ہو جاتا ہے اور اس سے حاصل کردہ کڑواہٹ میں اپنے قاری کو شریک کر لیتا ہے۔ یہی وہ تجربے کی اصلیت ہے جو شاعر سے اعلیٰ اور زندہ شعر پارہ تخلیق کراتی ہے۔

اس وارداتی شراکت کو میرا جی شاعری کی اساس سمجھتا ہے۔ اس کے ہاں فرد کی ذات کو انفرادی حیثیت حاصل ہے اور یہی وہ نوحہ ہے جس کا وجود مغربی شعری روایت میں جگہ جگہ دیکھنے اور محسوس کرنے کو ملتا ہے۔

میرا جی کا تصورِ شعری خالص ہے جو حقیقت سے لبریز ہونے کے باوجود زمان و مکان کی قید سے آزاد ہے۔ اس میں ایسی حرارت ہے جو اسے حال کے ساتھ مستقبل میں بھی تازہ اور بامعنی رکھتی ہے۔ وقت کے بدلتے دھارے اس شاعری کو یزمردہ نہیں ہونے دیتے بلکہ معنی کا سیل بیکراں ہر بدلتے ہوئے عصر کے ساتھ اس سے پھوٹتا رہتا ہے اور ایسی شاعری کی تازگی برقرار رہتی ہے۔

میرا جی فردیت کا شاعر ہے۔ اس کے ہاں فرد کی ذات کو انفرادی حیثیت حاصل ہے۔ اُس کے مطابق ایک خاص سماج اور اس سماج کی خاص ثقافتی و سماجی حد بندیاں ایک انسان کو کئی سطحوں پر متاثر کرتے ہیں اور ان ہی تاثرات کے باعث انسان کے باطن میں شکست و ریخت کا عمل شروع ہوتا ہے جو اسے دائمی تنہائی کے کنارے تک لے جاتا ہے۔

میرا جی انسان کی اس تنہائی اور اس تنہائی کے ردِعمل میں پھوٹنے والی اجتماعیت کا شاعر ہے۔ زندگی اور سماج کی یہ شکست و ریخت شاعر کی ذات میں حلول کر جاتی ہے اور اس تحلیل و تجذیب کے باعث شاعر جو شعری نقش (تمثال) بنایا ہے۔ وہ گہرے اور بااثر ہیں جن کو زمان و مکان کی اسیری کا خوف نہیں، بلکہ یہ ست رنگے پرندے ہیں جن کا ہر رنگ ایک الگ معنی اور تفہیم کا حامل ہوتا ہے۔ ان نقوش میں ایک خاص روانی، تسلسل اور معنوی ربط پایا جاتا ہے جو نہ صرف آج بامعنی ہے بلکہ یہ لازوال تمثال آنے والے وقتوں میں بھی اپنی انفرادیت کو قائم رکھنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔

میرا جی آج کے گم شدہ انسان کی تلاش میں ہے جو کالینیل ازم، بے ہنگم آبادکاری اور زمین سے آسمان تک پھیلے دھوئیں میں کہیں گم ہے۔ اسی انسان کی ابدی و ازلی تلاش و جستجو کا عمق میرا جی کے ہاں پایا جاتا ہے۔ میرا جی انسان کے جذبات و احساسات کو اپنے شعری موضوع کا حصہ بناتے ہیں جو کبھی بھی فراموش نہیں ہو سکتے۔ انڈسٹری، تہذیب، مدنیت، مقامیت، مذہبیت کسی ایک مقام پر جا کر فراموش ہو سکی ہے لیکن انسان کے جذبات و احساسات کل بھی وہی تھے آج بھی وہی ہیں اور آنے والے کل بھی وہی رہیں گے۔

میرا جی جدید نظم کا نقطۂ آغاز ہے۔ میرا جی نے اس تصور کو جڑ سے اکھاڑ پھینکا کہ نظم کہاں سے شروع کی جائے؟ یا غزل گو شاعر نظم نہیں کہہ سکتا۔ یا نظم میں ایک وسط، ایک انتہا اور انجام کا ہونا لازمی

ہے۔ نظم کہنے کا جو طریق حالی، اقبال، نظیرا کبرآبادی، اختر شیرانی، حفیظ تک رہا، اس میں بہر حال نظم کی پیش کش کے لئے روایتی تمہید کے ساتھ ساتھ آغاز، وسط، انجام اور ابتداء وانتہا کا ایک نظام متعین تھا۔ لیکن میراجی نے یہ ثابت کیا کہ نظم کا آغاز کہیں سے بھی کیا جا سکتا ہے اور کسی بھی مقام پر اس کا انجام ہو سکتا ہے۔ یوں میراجی وہ شاعر ہیں جنہوں نے نظم کو آغاز وانجام کی شعری منطق سے نجات دلائی۔ ان کی شاعری انسانی باطن کے پیچ در پیچ گہرائیوں الجھنوں، مسائل اور حقائق کی شاعری ہے۔ جہاں انسان اپنے موہوم تصورات، مبہم خیالات اور لاینحل مسائل کے ساتھ ایک نئی دنیا سے شناسائی حاصل کرتا ہے جو اس کے نفسی خیالات وکیفیات کے سہارے پر قائم ہوتی ہے۔ میراجی ان تمام مسائل اور الجھنوں کا حل انسان کے باطن میں تلاش کر لیتے ہیں۔ انسان کے باطن میں چھپی یہ دنائیں موہوم بھی ہیں اور سیال بھی، روشن بھی ہیں اور اندھیری بھی، واضح بھی ہیں اور مبہم بھی، لیکن شاعر ان روشنیوں، اندھیروں میں گم نہیں ہوتا بلکہ انسان کی ارفعیت کا سراغ پالیتا ہے اس وجہ سے وہ ان تجربات میں مرئی دنیا سے سفر کرتا ہوا غیر مرئی دنیا تک پہنچ جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میراجی کے ہاں تشکیل پانے والے تمثال کو بعض اوقات ہم دیکھ سکتے ہیں چھو سکتے ہیں جبکہ بعض اوقات یہ ایک پرچھائی بن کر ہمارے سر سے گزر جاتے ہیں اور ہم انہیں صرف محسوس کر سکتے ہیں۔ یہ شاعر کی شاعرانہ چابکدستی ہے کہ وہ اپنے تمثال کو ہر رنگ اور ہر طور پر ڈھال سکتا ہے۔

میراجی نے وسط ایشیائی، ہندی، عجمی، تہذیب، ثقافت کے زیرِ سایہ پروان چڑھنے والی روایات اور ان کے اثرات سے انحراف کیا ہے۔ اس سارے عمل میں میراجی کسی ایک مقام پر جا کر اقبال اور حلقۂ اقبال کے شعرا کا ردِ عمل بن کر سامنے آئے۔ یوں میراجی زمینی تہذیب اور مٹی کی باس کے ساتھ جڑا ہوا شاعر بن کر منظرِ عام پر آتا ہے۔

> ''میراجی کی شاعری انسانی باطن کے تجربات کا طویل سلسلہ ہے۔ وہ انسان کے اندر کی دنیاؤں کے اندھیرے میں اُترتے چلے جاتے ہیں اور جہاں جہاں کچھ روشنی نظر آتی ہے نامعلوم دنیاؤں کے منظر ہمارے سامنے لے آتے ہیں۔ جدید اردو شاعری میں میراجی کے علاوہ کوئی دوسرا شاعر انسانی باطن کی لامتناہی گہرائیوں تک نہیں اُتر سکا ہے۔ اس کا شعری تجربہ صرف باطن تک محدود نہیں ہے۔ وہ زمینی زندگی کے مظاہر کو ایک تسلسل کی شکل میں دیکھتے ہیں۔ جہاں کائنات لہروں کی صورت میں لحہ بہ لحہ تخلیق کی منزلوں سے گزر رہی ہے اس طرح سے دیکھیں تو میراجی کی شاعری کا منظر نامہ انسان، اس کی نفسیات اور کائنات کی وسعتوں میں پھیلا ہوا ہے''۔(23)

ہندوستان میراجی کی رگ وپے میں حرکت کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہ ہندوستان کے ساتھ جیتا ہے گاتا ہے ہنستا ہے روتا ہے۔ ہندوستان پرستی کے حوالے سے میراجی خود لکھتا ہے:

''میراجی کی شخصیت پر ہندوستانی تہذیب کی گہری چھاپ کی وجہ سے ان کا عشق ہندوستانی ہے''۔(24)

میراجی کی شخصیت گہری ہونے کے باعث اُن کے شعری تجربے میں گہرائی کا عنصر موجود ہوتا ہے۔میراسین کی تلاش میں سرگرداں میراجی کی باطنی محرومیوں نے شعر کے قالب کا انتخاب کیا:

''میراجی کی شاعری کا ایک خاص عنصر جو بہت متاثر کرتا ہے۔اس کا داخلی سوز ہے۔اس عنصر کی لے ان کی پوری شاعری میں اوّل تا آخر سنائی دیتی ہے۔اس میں میراجی کی اپنی زندگی کی ناکامیوں اور آدرشوں کی شکست وریخت کا بھی گہرا دخل ہے۔میراجی کی لازوال تنہائی، دائمی حزن اور دروبینی کا جذبہ انہیں بہت تیزی سے ذات کے داخلی سوز کی طرف لیتا گیا۔وہ شاعر جو اپنے گھر میں، دوستوں کی محفل میں اور کائنات میں خود کو اکیلا سمجھتا ہو، اس کی تنہائی کی وسعت اور گہرائی کا اندازہ کیا جا سکتا ہے وہ تنہائی کے نہ ٹوٹنے والے حصار میں عمر کے آخری حصے تک محصور رہا''۔(25)

میراجی کی شاعری انسانی روح کے اندر اور اندر اور اندر جا کر بس جاتی ہے اور انسان کی ذات کا حصہ بن جاتی ہے اور اس میں ایک ایسی حرارت اور شعلگی موجود ہوتی ہے جو انسان کی روح کے پاتال تک پہنچ جاتی ہے اور اس سارے عمل میں شاعر کی کامیابی کا راز یہ ہے کہ وہ تمثال کاری کے جوہر دکھاتا چلا جاتا ہے اور اس کی ذات کا احساس، قاری اور سامع کا احساس بن جاتا ہے اور یہی شاعر کی اصل کامیابی ہے۔

''اردو نظم میں میراجی وہ پہلا شاعر ہے جس نے محض رسمی طور پر ملکی رسوم، عقائد اور مظاہر سے وابستگی کا اظہار نہیں کیا اور نہ مغربی تہذیب سے ردِعمل کے طور پر اپنے وطن کے گن گاتے ہیں بلکہ جس کی روح دھرتی کی روح سے ہم آہنگ اور جس کا سوچنے اور محسوس کرنے کا انداز قدیم ملکی روایات، تاریخ اور اساطیر سے مملو ہے۔دوسرے لفظوں میں میراجی نے ایک بھگت، درویش یا جان پجاری کی طرح اپنی دھرتی کی پوجا کی ہے۔محض رسمی طور پر وطن دوستی کی تحریک کا ساتھ نہیں دیا۔یہی وجہ ہے کہ اس کی نظموں کی روح، فضا اور مزاج، ارض و وطن کی روح، فضا اور مزاج سے پوری طرح ہم آہنگ ہے اور اس خاص میدان میں اسے کسی حریف کا سامنا نہیں''۔

(26)

میراجی کی دل چسپی ہندی دیومالا سے ایک تو اس وجہ سے ہے کہ پُرانے ہندوستان کی جنگل جیسی فضاؤں اور ہواؤں میں جنسی زندگی کی شکست کو فتح میں تبدیل کر دینے کا ایک سہانا تصور موجود ہے اور ساتھ ہی ساتھ اسی فضاء میں ہندوستان کی آزادی کا خواب پنہاں تھا۔

میراجی کے ہاں شعر کے پردے میں درد و کرب کی لہریں جن کی اضطراب اپنی آخری حصوں کو چھو رہا ہے، اپنے ماضی سے نجات حاصل کر کے ہندو قوم کے ماضی میں پناہ تلاش کرتا ہے اور اس کی یہ

کوشش رائیگاں جاتی ہے۔ یہ بات اہم ہے کہ میرا جی کے ہاں مستقبل کا تصور بہت کم ملتا ہے۔ میرا جی نے حال کے لمحہ رواں کو ماضی کی المناک پرچھائی سے نجات دلانے کی کوشش میں مسرت کی کشید کاری کا جو طریقہ دریافت کیا، اس نے خوشی اور مسرت کو بھی ان کے لئے ایک ڈراؤنی چیز بنا دیا۔

میرا جی کے ہاں شعر کے ذریعے دنیاوی بہتری کا کوئی خیال وابستہ نہیں۔ وہ ایک ایسے شاعر کی طرح آیا، ٹھہرا اور جدا ہو گیا جس نے زندگی بھر اپنے الفاظ کو شعر کے قالب میں ڈھال کر زندگی کے ایک مسئلے کی طرف توجہ دلائی جس کی طرف توجہ کرنا یا سوچنا گناہِ کبیرہ سمجھا جاتا تھا۔ اور یہ مسئلہ تھا انسان کی جنسی حیات ہے، جس کے اندر عورت ایک مرکزی نقطے کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ عورت کو نمائش کے طور پر استعمال کرنے کے حق میں نہیں بلکہ اس کے جنسی تصور کا پیروکار ہے۔ یہ وہ عمل ہے جس میں عورت اور مرد ایک اکائی کی صورت میں ڈھل کر ایک دوسری اکائی کو پیدا کرتے ہیں جو شاید ان سے بہتر بھی ہوتی ہے۔ میرا جی کے ہاں یہ دونوں اکائیاں بہت کم یکجا ہوتی نظر آتی ہیں میرا جی کی اصل کہانی مرد سے عورت کی جدائی کی کہانی ہے۔ جو جدائی کی داستان کا روپ دھارنے کی بجائے اس تعلق کا روپ اختیار کر لیتا ہے جس کی تسکین کے باعث اس عورت کا وجود ہی بن سکتا ہے۔ شاید یہی وہ اصل وجہ ہے کہ میرا جی عورت کو اپنے شعر میں مرکزی جگہ دیتا ہے۔

اس سارے عمل میں شاعر جنسی لذت اور ہیجان انگیزی کا شکار نہیں ہوتا بلکہ اس کے ہاں لذت کی بجائے ہیشگی کا احساس اور جذبۂ تحیر پایا جاتا ہے۔ اس بات سے قطعاً انکار ممکن نہیں کہ میرا جی کی شعری کائنات علامتی نقطۂ نظر سے قائم کی گئی ہے۔ جس میں جنس، عورت، تنہائی وغیرہ اہم علامتیں اور استعارے ہیں۔

میرا جی کے مزاج کو سمجھنے کیلئے ہمیں ہندوستان کے ماضی میں جھانکنا ہو گا، ہمیں چھ سو برس پرانا چنڈی داس نظر آتا ہے جو کہ دراصل ایک بنگالی شاعر ہے۔

میرا جی کی شخصیت کے پرتو بنگالی شاعر چنڈی داس کے ہاں دیکھے جا سکتے ہیں۔ اگر چہ کہا جائے کہ میرا جی کی شخصیت عین چنڈی داس کی شخصیت کی طرح تھی تو غلط نہ ہو گا۔ جس طرح میرا جی ہندوستانی تہذیب اور دیو مالا کے نغمے گاتا ہوا نظر آتا ہے۔ بالکل اسی طرح چنڈی داس نہ صرف رادھے شہام کا نغمہ خواں تھا بلکہ اس قبیلے کا سب سے بڑا ترجمان بھی تھا۔ جس کی تخلیق کا عمل رادھے شہام کی باجا سے ہی شروع ہو جاتا ہے۔

میرا جی، میرا سین کے عشق میں برقرار رہا تو چنڈی داس رامی دھوبن کے لئے تن کو جلاتا رہا۔ رامی دھوبن کی محبت نے اسے دیوانہ بنایا، وہ اسی کے گیت لکھتا رہا اور آخر کار مر گیا۔ چنڈی داس کی طرح میرا جی بھی تمام عمر میرا سین کے عشق میں ڈوبے نغمے لکھتا رہا اور آخر کار بے نامی کی موت مر گیا۔

ہندوستانی سماج اور معاشرے میں نشوونما پانے والے انسان کے ذہن کی ایک خصوصیت یہ ہے

کہ وہ روزمرہ اشیاء سے آدرشی تصورات قائم کر لیتا ہے اور پھر ان تصورات کو تمثال کے روپ میں ڈھالتا
چلا جاتا ہے اور اسی تمثال کاری میں اس کی شخصیت تسکین حاصل کرتی ہے اور اس طرح کے دو کردار جو اس
ہندوستانی تہذیب میں پلے بڑھے، عاشق ہوئے اور مر گئے، چنڈی داس اور میراجی ہیں۔
میراجی کے ہاں تمثال کاری کا عمل نظر آتا ہے۔ اُن کے شعری سرمائے میں قدم قدم پر تمثال
بکھرے ہوئے ہیں۔ کہیں میراجی معروضی حقیقت کاری کرتا ہے تو اُس کے تمثال اشیاء و مناظر کے حقیقی
اجسام کا روپ دھار لیے ہیں۔ الفاظ کے تشبیہاتی و استعاراتی معنوں کے استعمال سے میراجی تمثالوں میں
معنی میں وسعت پیدا کرتا ہے اور اس سارے عمل میں شاعر اپنے بھرپور تخیل سے استعارے کو علامت کا
رنگ دیتا ہے جس سے اتمثال قاری یا سامع کے ذہن میں منقش ہو جاتے ہیں۔ گو میراجی کا تخیل جنس
اور جنسی مسائل کے گرد گھومتا ہے لیکن اس کلیے کے اظہار کیلئے وہ جس نوع کا تشبیہاتی و استغراقی نظام اپنی
شعری کائنات میں لاتا ہے اس سے اس کے ہاں معنوی سطح پر ایک قسم کا ابہام اور گہرائی پیدا ہو جاتی ہے۔
اہم بات یہ ہے کہ کیا میراجی اور دوسرے بہت سے شاعروں کی طرح کے اغراض و مقاصد تھے۔
اگر پہلے اُصول کو دیکھا جائے تو میراجی اس نکتہ پر مکمل طور پر پورا نہیں اترتے اور اس کی اصل وجہ اُس کی
ہندی دیو مالا کے ساتھ وابستگی ہے۔ امیجسٹ گروہ الفاظ کے استعمال پر زور دیتے ہیں۔ میراجی کی شعری
کائنات میں روزمرہ الفاظ کے ساتھ ساتھ ہندی دیو مالائی اور اساطیر سے استفادہ کی صورت نظر آتی ہے
جس سے اُس کی شاعری روزمرہ الفاظ کے ساتھ ساتھ گہری رمزیت کی حامل تھی۔ امیجسٹ شعر شاعری
میں موضوع کے استخراج کے لئے معاشرے اور حقیقت پسندی کی طرف توجہ دلاتے ہیں اور اسی قسم کے
موضوعات میراجی کے ہاں موجود ہیں۔ گو میراجی کے ہاں یہ جذبہ صرف جنس تک محدود رہ جاتا ہے لیکن
اُس کا اظہار منفرد تمثالوں کو پیدا کرتا ہے۔ میراجی نے اپنی شعری کائنات میں پُرانی اور مروجہ، دونوں
زبانوں سے انحراف کیا اور تازہ زبان برت کر، نہ صرف اپنی انفرادیت قائم کی بلکہ شعری زبان میں توسیع
کا کام بھی کیا۔ ''ایک تصویر'' میں ایک منتظر محبوبہ کا تمثال نظم کے نقش کو قاری کے ذہن پر مضبوط کرتا چلا جاتا
ہے۔ ایک گوری سولہ سنگھار سے سجی سپنوں کی سیج پر اپنے پریتم کا راہ تک رہی ہے۔ ناری کی تصویر ملاحظہ ہو:

نینوں میں جال کے ڈورے انگ انگ برماتے ہیں
ننھے، کالے کالے بادل جگ پر چھائے جاتے ہیں
ماتھے پر سیندور کی بندیا یا آکاس پہ تارا ہے
دیکھ کر آ جائے گا جو بھولا بھٹکا آوارہ ہے
نرم، رسیلے، صاف، پھسلتے گال پہ تل کا بھنورا ہے
کانوں میں دو بندے جیسے ننھے منے جھولے ہیں

نظم کے مصرعوں کی سماعت کے ساتھ ہی قاری کے سامنے ایک مجرد تمثال اُبھرتا ہے۔ جہاں ایک دیوی موٹی موٹی آنکھوں کو کاجل کے ڈوروں سے سجائے ماتھے پر پیا ملن کی آس لئے، صاف شفاف گالوں پر تل کی انفرادیت لئے، اپنے عاشق کے انتظار میں ہے کہ کب آئے گا اور اُسے پیار کے من موہنے گیت سنائے گا۔ نظم میں شاعر نے معروضی تمثال کاری کرنے کے ساتھ ساتھ، جذباتی مداخلت سے نظم کو حسی سطح پر پُرکشش بنایا ہے۔ نظم قاری کو ایک بصری تمثال دینے کے ساتھ ساتھ، حسی سطح پر ایک لذت افروز جذبے سے روشناس کراتی ہے جس کا اصل محرک خالق کا اُس کردار کے ساتھ جذباتی سطح پر منسلک ہونا ہے۔

میراجی ''ابوالہول'' میں ن۔م۔ راشد سے متاثر ہوتے نظر آتے ہیں۔ نظم کا لفظی ڈکشن اور آہنگ میراجی کے ڈکشن سے مختلف ہے اور اس کے آہنگ میں راشد کی گونج سنائی دیتی ہے اور میراجی کا مخصوص اسلوب نہیں جس کی لے دھیمی اور پُراثر ہے۔ اس نظم میں لفظوں کی جھنکار کردار کی ہیبت کو ظاہر کر رہی ہے۔ شاعر نے ابوالہول کے چہرے کی رعونت، بانکپن کو نظم کے مصرعوں سے مجرد کردیا ہے اور نظم کی سماعت کے ساتھ ایک قوی ہیکل مجسمہ قاری کے سامنے لہودار ہوجاتا ہے اور تاریخ کا ایک پورا باب اپنی تمام تر سچائیوں اور ہیبت ناکیوں سمیت ایک سلسلہ وار تمثال کی صورت قاری کی نظر میں آتا ہے۔ نظم کا ہر مصرع اپنی جگہ ایک تمثال ہے اور شاعر نے اس تمثال کاری کیلئے استعارہ کی طاقت کو استعمال کیا ہے۔ مثلاً صحرا، پاسباں، افسانہ خواں، نغمے، سپاہی، تندخو جبیں وغیرہ سلسلہ وار ایک دوسرے میں باہم پیوست ہیں اور نظم اپنے انجام پر ایک مضبوط تمثال کو جنم دیتی ہے۔

زمانہ ایوان ہے، یہ اُس میں سُنا رہا ہے پُرانے نغمے،
میں ایک ناچیز و ہیچ ہستی
فضائے صحرا کے گرم و ساکن، خموش لمحے
مجھے یہ محسوس ہو رہا ہے
ابھی وہ آجائیں گے سپاہی
وہ تندخو جبیں
دلوں میں احکام بادشاہ کیلئے آجائیں گی افق سے:
ہوائے صحرا نے چند ذرے کئے پریشاں

نظم کے ان مصروں کی سماعت قاری کو دنیا کے بدلتے ہوئے منظرنامے میں لے جاتی ہے۔ جہاں فاتح اپنے حکم ناموں کے ساتھ شہروں میں داخل ہوتے ہیں اور اپنی نئی تہذیب کو ساتھ لے کر جاتے ہیں۔ نظم کا تاثر آخری مصرعوں میں مزید مضبوط ہوجاتا ہے اور ایک بے فکر جسم کو زمانے کے حوادث سے

بے پرواہ اپنی دنیا میں مست ہے قاری کے سامنے آ جاتا ہے۔

مگر یہ ماضی کا پاسباں پُر سکون دل سے
زمیں پہ ایک بے نیاز انداز میں ہے قائم

میرا جی کے ہاں تمثال کاری کا عمل مختلف طریقوں سے کیا گیا ہے۔ کبھی وہ انسان کے باطن کو شعری تمثال میں ڈھالتا ہے تو کبھی جدید تہذیب اور کالونیل ازم میں گھرے انسان کو مجسم کر کے پیش کرتا ہے۔ میرا جی کے ہاں انسان کے روزمرہ کی حقیقی تصویر، استغفار کے ساتھ پیش کی جاتی ہے۔ جہاں شاعر انسان کی عادات و اطوار اور اُس کے معمولات کو دیکھ کر پریشانی کا شکار ہو جاتا ہے اور انسانوں کے اس جنگل میں سے ایک خاص بے لذتی اور بے ترتیبی کا احساس ہوتا ہے۔ شاعر خود قاری یا سامع حیران رہ جاتا ہے۔ اسی قسم کی نظم ''بلندیاں'' تمثال کاری کا نمونہ ہے۔ عنوان میں چھپے طنز کو نظم کے پیرائے میں خوبصورتی سے نبھایا گیا ہے اور انسان کی بے ہنگم دوڑ پر حیرت کا اظہار کیا ہے۔

دیکھ انسانوں کی طاقت کا ظہور
اک سکونِ آہنی ہمدم ہے میرا، اور میں
روزنِ دیوار سے
دیکھتا ہوں کوچہ و بازار میں

یہاں ایک مجرد تمثال قاری یا سامع کی نظر کے سامنے آ جاتا ہے۔ جہاں ایک کردار روزنِ دیوار سے زندگی کی حرکات کا جائزہ لے رہا ہے۔ میرا جی نے زندگی کے تنوع کو یہاں تمثالی صورت میں پیش کیا ہے۔

آ رہے ہیں، جا رہے ہیں لوگ ہر سو...... گرم رو،
اور آہن کی سواری کے نمائندے بھی ہیں
تیز آنکھوں، نرم قدموں کو لئے
محو گہرے نشۂ رفتار میں

یہاں ایک ہجوم کی تمثال ہے۔ جس میں لوگ حرکت کرتے ہوئے دکھائے گئے ہیں اور ایک کردار ایک اونچے مکان سے اس صورتحال کو واضح کرتا ہوا دکھایا گیا ہے۔ تمثال زندہ اور حرکی ہے۔ قوت باصرہ، قوت لمسہ، احساس، تجزیہ، مشاہدہ، ایسی تمام اشیاء کے ملاپ سے ایک بڑا تمثال قاری یا سامع کے سامنے اُبھرتا ہے جو احساس کے ساتھ ساتھ معنی کی سطح پر بھی اپنی جڑت کو اپنے سننے یا پڑھنے والے کے ساتھ قائم کرتا چلا جاتا ہے۔

اور یہ اونچا مکان
جس پہ استادہ ہوں میں
جذبۂ تعمیر کا اظہار ہے
رات کی تاریکیاں ہر شے پہ چھائی ہوئی،
لیکن ان تاریکیوں میں ہیں درخشاں چشم ہائے دیوتہذیب جدید

....

سوچتا ہوں عرصۂ انجم کے باشندے تمام
دل میں کہتے ہوں گے...... ہیچ!

نظم میں ایک نئی تہذیب کی کامیاب تمثال کاری کے بعد ہیچ کا لفظ ایک گونج بن کر قاری کے ذہن میں اٹھتا ہے اور قاری بصری تمثال کاری کے ساتھ ساتھ سمعی سطح پر بھی تمثال کی گرفت میں آ جاتا ہے اور شاعر کی طرف سے اُٹھایا گیا سوال اور انجم کے باشندوں کا اس صورتِ حال کو ہیچ کہنا، قاری کے ذہن پر ایک کامیاب بصری و سمعی تمثال نقش کرتا ہے اور اس نوع کی شاعری میرا جی پر اُٹھنے والے اس اعتراض کو غلط ثابت کرتی ہے کہ وہ موضوع جنس کے موضوع پر شعر کہتے ہیں۔ گو جنس میرا جی کا پسندیدہ موضوع ہے لیکن معنی کی تہہ داری کا عنصر وہاں بھی موجود ہے۔

نظم میں شاعر اُس لامرکزیت کی طرف اشارہ کر رہا ہے جو جدید انگریزی تحریکوں کی روح ہے اور کم تری کے معنی اُسی لالعنیت کی طرف لے جاتے ہیں جس کا پرچار جدید تر شعری اور ادبی رجحانات میں کیا جاتا ہے۔ میرا جی انڈسٹری، فیکٹری، بڑھتے ہوئے کالونی سسٹم پر گہرا طنز کرتا ہے اور اُس مرکز کی طرف اشارہ کرتا ہے جو درحقیقت انسان کو لامرکزیت کے دوراہے پر لے جاتا ہے۔

''ہندی جوان'' میں شاعر نے ابہام کو برتا ہے لیکن نظم اختتام پر ایک مکمل تمثال بن کر سامنے آتی ہے جہاں شاعر ایک ایسے کردار کی تصویر کاری کرتا ہے جو محبوب تک نارسائی کا نوحہ خواں ہے۔ اس صورتِ حال کی وضاحت کیلئے شاعر نے قصرِ حبیب، امیری اور غربت ایسے شعری تلازمات کو استعمال کیا ہے۔ شاعری نے استعاراتی نظام اپنایا ہے مثلاً:

کیوں نظر آتے ہیں پھیلے ہوئے بازو مجھ کو
مری آنکھوں میں ہیں بازو اپنے
جیسے ایک پیڑ کی ٹہنی ہوں کہیں پھیلے ہوئے
جن پر طائر کا نشیمن کبھی بنتا ہی نہ ہو

سو کھتے جاتے ہوں ٹہنے غمِ محرومی سے

نظم میں ایک جنسی تمثال پیش کی گئی ہے شاعر مرمریں جسم کے حامل، نسائی قالب کا خواہش مند ہے، جس تک وہ رسائی حاصل نہیں کرسکتا۔ شاعر کے ہاں تمثال کا یہ ایک مسلسل سلسلہ ہے، جس میں مختلف مناظر جسمی حالت میں قاری کے سامنے آتے چلے جاتے ہیں۔

چار۔ ہاں، چار۔ فقط چار قدم
فاصلہ مجھ سے ترے جسم کا ہے
دسترس شعلہ بناتی نہیں پیراہن کو
پیراہن شعلے کی مانند نہ لپکے گا کبھی
وہ جو دیکھا تھا ابھی پردۂ سیمیں پہ نگاہوں نے مری
وہ تو اضافہ تھا

کلرک کا نغمۂ محبت میں شاعر نے متحرک تمثال کاری ہے۔ نظم میں ایک کلرک کے روز و شب کا نقشہ بہت خوبصورتی کے ساتھ کھینچا گیا ہے۔ کلرک، اس کی زندگی، اس کے اردگرد بسنے والے لوگ، اور اس سارے منظرنامے میں اس کی پائی جانے والی خلش، جو محبوب سے دوری کے باعث اس کے دل میں موجود ہے نظم کی تمثال کو خوبصورت بناتی ہے۔ نظم میں کلرک خود کردار ہے جو بول رہا ہے۔ محسوس کر رہا ہے۔ دیکھ رہا ہے۔ بیان کر رہا ہے اور اس کے ان تمام افعال میں قاری اور سامع شریک ہوتا چلا جاتا ہے۔

رستے میں شہر کی رونق ہے، ایک تانگہ ہے دو کاریں ہیں،
بچے مکتب کو جاتے ہیں، اور تانگوں کی کیا بات کہوں؟
کاریں تو پھدکتی بجلی ہیں، تانگوں کے تیروں کو کیسے سہوں!
یہ مانا ان میں شریفوں کے گھر کی دھن دولت ہے، مایا ہے،
کچھ شوخ بھی ہیں، معصوم بھی ہیں۔
لیکن رستے پر پیدل مجھ سے بدقسمت، مغموم بھی ہیں،
تانگوں پر برقِ تبسم ہے
باتوں کا میٹھا ترنم ہے،
اکساتا ہے دھیان پہ رہ رہ کر، قدرت کے دل میں ترحم ہے؟
ہر چیز تو ہے موجود یہاں ایک تو ہی تو نہیں، ایک تو ہی نہیں

شاعر، ماحول، اردگرد اور صورتِ حال کی تمثال کاری ایک کلرک کے کردار سے کر وا رہا ہے۔

کلرک راہ چلتے ہوئے تانگوں میں سوار حسیناؤں کے حسن سے مرعوب ہو رہا ہے لیکن اس کے دل میں محبت کا سوز ہے اور دنیا کی اس رنگارنگی میں اسے اپنی تنہائی کا احساس ہوتا ہے اور وہ احساسِ کمتری کا شکار ہے کہ دنیا میں اس کا چاہنے والا نہیں، اور ہر شئے کی موجودگی میں بھی وہ اورا کیلا ہے نظم کے آخری مصرعے کلرک کے مجبور تمثال کو قاری کے سامنے لاتے ہیں۔ نظم میں شاعر نے الفاظ کے برجستہ و برمحل استعمال اور لفظی انتظام سے کامیاب تمثال کاری کی ہے۔

شاعر کی کامیابی کا انحصار بہت حد تک اُس کے اسلوب اور بیان پر ہوتا ہے۔ ایک کامیاب شاعر کا اسلوب نہ تو مشکل ہوتا ہے اور نہ ہی ابہام زدہ۔ شاعر کے پیش کردہ استعارات وعلامات میں معنی کی کئی تہیں پوشیدہ ہوتی ہیں۔ جن کو اُجاگر کرنا قاری یا سامع کا کام ہے۔ ہر نظم اپنے پڑھنے یا سننے والے سے خیال کی پوشیدہ تہوں کو کھولنے کی کوشش پیہم، ریاض، مسلسل مشقت، لگن، محبت اور خلوص کا تقاضا کرتی ہے۔ اور یہی وہ عملِ مسلسل ہے جو قاری کی لگن اور تجسس کی آنچ کو تیز تر کرتا چلا جاتا ہے۔ یہ ایک ایسا فطری عمل جو جمالیاتی حظ اور تسکین کا باعث بنتا ہے۔ میراجی نے اپنی نظموں میں تشبیہ واستعارہ کے استعمال سے ایسے ہی سوالات چھوڑے ہیں جن کے معانی تک رسائی کے ساتھ ہی قاری اُس جمالیاتی حظ سے لطف اندوز ہوتا ہے جو نظم کے باطن میں پوشیدہ ہوتا ہے۔

اس شہر کی دھول اور گلیوں سے کچھ دور مرا پھر گھر ہوتا
اور تو ہوتی!
لیکن میں تو منشی ہوں تو اونچے گھر کی رانی ہے
پر میری پریم کہانی ہے دھرتی سے بھی پُرانی ہے

شاعر نے نظم کے انجام پر فرد اور ذات کے مسائل کو سماجی حقیقت کے ساتھ ملا دیا ہے۔ جہاں کلرک کا کردار ایک علامت کا روپ دھار لیتا ہے۔ ایک ایسی علامت جس کا وجود ازل سے اس جہان میں ہے اور ابد تک رہے گا۔ طبقاتی تقسیم اور ذات پات کے خانوں میں بٹے انسانوں میں کلرک ایک نچلے طبقے کے انسان کی علامت بن کر سامنے آتا ہے۔ جس کے حصے میں ہمیشہ محرومی محض اس لئے آتی ہے کہ وہ دولت سے محروم ہوتا ہے۔ کلرک کا کردار علامت کے رنگ میں سامنے آنے کے باعث نظم ایک ایسا مجرد تمثال سامنے لاتی ہے جو آفاقی سچائی کا حامل ہے اور معاشرے کی ایک بہت بڑی حقیقت کو منکشف کرتا ہے۔ یہی وہ حقیقی احساس ہے جس کے باعث قاری یا سامع، نظم گو کے ساتھ اُس کے تجرباتی احساس میں شامل ہوتے چلے جاتے ہیں۔

''محرومی'' میں شاعر منظروں کو تمثال کا روپ دیتا ہے اور قاری یا سامع بصری تمثال کاری کے جوہر دیکھتا ہے۔

انوکھا سا ایوان ہے، ہر طرف جس میں پردے گرے ہیں، وہاں جو بھی ہو
اس کو کوئی نہیں دیکھ سکتا۔
تمہیں اس کے پردوں کی ایسی لچکتی چلی جاتی ہیں جیسے پھیلی ہوئی سطح دریا نے
اُٹھ کر دھندلکوں کی مانند پنہاں کیا ہو فضا کو نظر سے
ذرا دیکھو، چھت پر لٹکتے ہیں فانوس، اپنی ہر ایک نیم روشن کرن سے سمجھاتے
ہیں ایک بھیک کی بات کا گیت جس میں مسہری کے آغوش کی لرزشیں ہوں
ستونوں کے پیچھے سے آہستہ آہستہ، رکتا ہوا اور جھجکتا ہوا چور سایہ یہی کہہ رہا ہے،

وہ آئے، وہ آئے
ابھی ایک پل میں اچانک، یونہی جگمگانے لگا ہر ایوان یکسر،
ہر اک چیز کیسے قرینے سے رکھی ہوئی ہے

نظم میں بصری تمثالوں کا ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ ہے۔ اگر امیجسٹ گروہ کے مینوفیسٹو پر نظر دوڑائی جائے تو وہ نظم میں تصور کاری کے اس پہلو پر بھی زور دیئے ہوئے نظر آتے ہیں کہ شاعر مجرد تمثال قاری کے سامنے لے آئے۔ میراجی نے یہاں تشبیہ و استعارہ کے برمحل استعمال سے خوب صورت منظر بنائے ہیں اور الفاظ کے استعاراتی معنی سے استفادہ کیا ہے۔

نظم میں ایک ایوان کا منظر ہے۔ نظم کے مصرعے ایوان کی شان و شوکت کا اظہار کرتے ہیں۔ ایوان میں ہر طرف پردے گرے ہوئے ہیں۔ اور یہ پردے راز داری کا عنصر ہے جس کا اظہار یوں ہوتا ہے کہ کوئی بھی اس ایوان میں موجود افراد کو نہ دیکھ سکے۔ ایوان دراصل جنسی علامت بن کر آتا ہے جہاں چوری چھپے عیش کا سامان کیا جاتا ہے۔ چھت پر لٹکے فانوس سے پھوٹنے والی روشنی شاعر کے لئے فرحت کا باعث ہے۔

اس ایوان میں ایک عاشق، اپنے محبوب کا منتظر ہے، اُس کی نگاہیں پردوں کے پیچھے لگی ہوئی ہیں۔ جہاں جھجکتا ہوا سایہ، اُس کے لئے اس بات کا گواہ ہے کہ اُس کا محبوب ابھی آ رہا ہے۔ مصرعوں میں بصری، احساساتی تمثال قاری کے سامنے آ جاتے ہیں اور ایک ایوان، اُس میں بیٹھا ایک فرد اور اُن پردوں کے عقب میں لہراتے سائے، قاری یا سامع کی آنکھوں کے سامنے آ جاتے ہیں اور محبوب کے جلوے کے احساس کے ساتھ ہی ایوان میں منتظر عاشق یہ کہتا ہوا نظر آتا ہے کہ جیسے ہی اس کا محبوب یہاں داخل ہوگا ایوان میں موجود ہر شئے جگمگانے لگے گی۔

یہ سارے تمثال ایک عاشق، اُس کے محبوب اور محبوب کی آمد کے احساس سے حاصل ہونے والی خوشی کے مناظر قاری یا سامع کے سامنے لے آتے ہیں۔

میراجی کی شعری کائنات میں جنسی ایک بھرپور استعارہ کے طور پر موجود ہے شاعر جنسی موضوعات میں عامیانہ تلذذ پسندی کا شکار نہیں ہوتا بلکہ اس کی شاعری انسان کی جبلی خواہش اور خواہش کے زیر اثر جنم لینے والے سوالات کا اظہار بن جاتی ہے، اسی طرح ایک نظم ''دھوکا'' ہے۔ جس میں شاعر جنسی لذت انگیزی کی ایک بھرپور تمثال قاری کے سامنے پیش کرتا ہے۔ ''اتھاہ کائنات'' نظم کا ایک بھرپور استعارہ ہے اور اس استعارے کے ساتھ برمحل تشبیہات کے استعمال سے معنی کو علامت کا رنگ دیا گیا ہے۔

فرائڈ کی جنسی جبلت اور تحلیل نفسی کے نظریے کے انکشاف نے میراجی کو نئی جذباتی کش مکشوں کا احساس دلایا۔ اس ساری بحث اور منظر نامے میں اعصابی تناؤ، جنسی گھٹن، سماجی حدود و قیود سے بیزاری، بے راہروی، مایوسی، ناامیدی، جذباتی تشنج، خوابوں کی دہشت ناکی اور اسی نوع کے دوسری داخلی احساسات کی اہمیت بڑھ گئی۔ جس کا اظہار یہ میراجی کی شعری کائنات میں قدم قدم پر ہے۔

نظم میں کائنات کے معنی اردو شاعری کے مروجہ معنی سے قطعاً مختلف ہیں اور شاعر کے لئے کائنات کی تمام رنگینی محبوب کے دوپٹے کے پیچھے چھپے جنسی اعضاء اور اس کی رانوں میں لٹکی چاندکی پھانک میں موجود ہے اور اس کی کائنات انہیں استعاروں سے سجی ہوئی ہے جہاں وہ اپنے محبوب کے ساتھ سرگوشی، مستی، خواہش اور اصرار کے عمل سے گزرتا ہوا نظر آتا ہے۔ نظم میں فرد فرد تمثال مل کر ایک بڑی مجرد تمثال کی صورت میں ڈھل جاتی ہیں اور شاعر ستاروں، دوپٹے، تیرگی، کنواں، بحر، شامیانہ، سلوٹیں، ایسے استعاروں سے ایسے تمثال پیدا کرتا ہے جو معنی کی سطح پر بڑے جنسی کینوس کے ساتھ جڑ جاتے ہیں۔

اتھاہ کائنات کے خیال کو غلط سمجھ رہے ہیں ہم ستاروں کی مثال
اتھاہ کائنات اک کنواں نہیں ہے، یہ بحر ہے
ستارے کیا ہیں، کچھ نہیں، یہ جگنوؤں کی طرح اب چمک رہے ہیں، ایک
پل میں ماند ہو کر راکھ بن ہی جائیں گے

....

اتاردو، اتاردو، دوپٹے کو اتاردو، مجھے پسند ہے مگر ابھی نہیں،
ابھی تو رات اپنی ہے، ابھی ہزار بار ایسے لمحے آئیں گے کہ تم
دوپٹے سے اتھاہ کائنات کو چھپاؤ گی
جو شامیانہ کٹ گیا تو پردہ در سکوں بھی ہٹ گیا
مگر ہیں پھر بھی سلوٹیں ہی سلوٹیں
لو دیکھنا، یہ چاند ایک پھانک بن کے یوں لٹک رہا ہے

جیسے اس کو بھید کی خبر نہیں کوئی

....

مگر جو سلوٹیں کھلیں تو کھلتی ہی چلی گئیں
سہیلیوں کا ذکر کیا، سہیلیوں سے پہلے ہی تمہیں ہر ایک بھید کی خبر ہوئی

نظم میں ایک بھرپور بصری تمثال ہے۔ جہاں ایک شخص کا تمثال مکالمہ کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے اور اسے طاق میں رکھی چند بوتلوں کے علاوہ دنیا کی ہر بات اضافی اور فضول نظر آتی ہے اور وہ ان بوتلوں کے ہمراہ کسی ایسی جگہ جانا چاہتا ہے جہاں اس کی موجود زندگی یاد کی پرچھائی بن کر بھی اس تک نہ پہنچ سکے۔ نظم میں موجودہ عہد کے اس شخص کا تمثا پیش کیا گیا ہے جو اپنے اردگرد اور حالات کی دُرشتی سے فرار کا راستہ چاہتا ہے اور شراب کی بوتل میں اپنے لئے پناہ تلاش کرتا ہے۔ نظم میں پیش کی گئی تمثال ہی مکالمے کے ذریعے حالات کی تشریح کا کام کررہی ہے اور واقعات کا ایک تسلسل موجود ہے جس سے چھوٹی چھوٹی مزید تمثال بن کر ایک بڑی تمثالی تشکیل کا باث بن رہی ہیں۔ میراجی نے نئے اسالیب کی تخلیق کے ساتھ ساتھ عروج شعری زبان کو توڑا اور الفاظ، تراکیب، آہنگ، ترنم، تشبیہات، استعارات میں بھی تبدیلی پیدا کی۔

میراجی کے ہاں تمثال کاری میں راوی سے بھی فائدہ اُٹھایا گیا ہے۔ اس نوع کی شاعری میں راوی کسی تمثال کے متعلق بیان کرتا چلا جاتا ہے اور وہ تمثال قاری کے ذہن پر پردے پر نقش ہوتی چلی جاتی ہے۔ ''بالاخانہ'' میراجی کی ایسی ہی ایک نظم ہے۔ جس میں راوی کے ایک طوائف کے تمثال کو مجسم صورت میں پیش کررہا ہے۔ گو اس نظم میں بھی امیجسٹ گروہ کی طرح الفاظ کے برجستہ استعمال کے ساتھ، استعارہ کے برتاؤ سے نظم میں ابہام پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن یہ ابہام نظم کو معنوی سطح پر نقصان نہیں پہنچاتا۔

میراجی جنس کو ایک آفاقی حقیقت کی صورت میں دیکھتے ہیں۔ ان کے ہاں جنس کسی سفلی مظہر کے طور پر سامنے نہیں آتی۔ بلکہ یہ ایک جبلت بن کر اُبھرتی ہے جس کی اپنی ضروریات اور خواہشات ہوتی ہیں اور انسان ان خواہشات کے اظہار اور حصول کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ میراجی کو میراسین کے عشق سے ملی محرومی نے کئی رنگوں میں ڈھالا میراسین سے کبھی اظہار الفت نہ کرپانے والے میراجی، تمام عمر اپنی شعری کائنات میں میراسین کے مختلف تمثال بناتا رہا۔ اب اُس کے لئے ہر جسم میراسین کا جسم اور ہر صورت میراسین کی صورت بن چکی تھی۔ میراسین کے ہر نئے خیال کے ساتھ، ہر نئے تصور کے ساتھ، اُس کی یاد کی نئی پرچھائی کے ساتھ، ایک نیا تمثال، میراجی کے شعری شعور سے لفظوں کے پیرائے میں ڈھل کر نظم کے قالب میں قاری یا سامع کے سامنے آتا ہے۔

''ایک تھی عورت'' میں کئی ٹوٹے پھوٹے اور بکھرے ہوئے تمثال ہیں۔ ان تمثال کو شکستہ یا مبہم

تمثال کاری کی ذیل میں لیا جا سکتا ہے۔ نظم ماضی کے قصہ کی یادگار ہے جس میں شاعرہ اپنی ناآسودہ خواہشات کی تصوراتی تسکین کی کوشش کرتا ہے۔

یہ جی چاہتا ہے کہ تم ایک ننھی سی لڑکی ہو اور ہم تمہیں گود میں لے کر اپنی بٹھالیں
یونہی چیخو چلاؤ، ہنس دو، یونہی ہاتھ اُٹھاؤ، ہوا میں بلاؤ، ہلا کر گرادو

....

کوئی سرد چشمہ اُبلتا ہوا اور مچلتا ہوا یاد آئے
جو ہو دیکھنے میں ٹپکتی ہوئی چند بوندیں
مگر اپنی حد سے بڑھے تو بنے ایک ندی، بنے ایک دریا، بنے ایک ساگر،
یہ جی چاہتا ہے کہ ہم ایسے ساگر کی لہروں پہ ایسی ہوا سے بہائیں وہ کشتی جو بہتی نہیں ہے

....

کبھی مسکراتے ہوئے، شور کرتے ہوئے پھر گلے سے لپٹ کر کریں ایسی باتیں
تمہیں سرسراتی ہوا یاد آئے

نظم میں ایک بھرپور جنسی تجربے کا اظہار ہے۔ شاعر استعارہ کے استعمال سے کامیاب تمثال بنا رہا ہے۔ سرد چشمے کا اُبلنا، لیکن جو دیکھنے میں چند ٹپکتی بوندوں ایسا لگتا ہو۔ مگر اپنی حد سے بڑھ کر، فردِ جذبات سے مغلوب ہو کر ایک ندی اور ایک دریا بن جائے، ندی، دریا وہ تشبیہات میں جو براہ راست جنسی لوازمات کا اظہار کرتی ہیں اور پھر ساگر کی ان لہروں اور ٹپکتی بوندوں پر ایسی کشتی کو بہاتا جو بہتی نہ ہو تجربے کی تکملیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ نظم ایک بھرپور بصری تمثال ہے جس کو دیکھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔

میراجی کے ہاں اساطیر سے استفادہ کے ساتھ ساتھ اسلامی فلسفہ حیات کا اظہار بھی ملتا ہے۔ بعض اوقات وہ راشد کی مانند اپنے عہد پر ایسا طنز کرتا ہے جس کے معنی وسیع ہوتے ہیں اور اس کے پیچھے فلسفے کا ایک جہان آباد ہوتا ہے۔

''بالا خانہ'' میں طوائف کا تمثال، اس کے پیشے کو مدنظر رکھ کر بنایا گیا ہے۔ نظم کی قرات اور سماعت تمثال کے مجرد ٹکڑے یا سامع کے سامنے آنا شروع ہو جاتے ہیں۔

سو رہی ہے بیسوا
سلوٹیں بستر پر ہیں!
پیرہن میں بے شمار
سلوٹیں سمٹی ہوئی، سوئی ہوئی

بوئے بوسیدہ کا مبہم امتزاج
جس کا دھندلا سا تصور بھی اتنا نا گوار
سر جھٹک کر اس سے ملتا ہے گریز
اک طرف بکھرے ہوئے ہیں فرش پر

چند ساز..............
اور کمرے کی فضا
جس میں آسودہ ہیں، پنہاں ہیں صدائیں مختلف
اک سکوتِ آہنی سنگدل اظہار ہے

....

چند زیور، لباس اور...... کیا کہا؟ ایک وقت تھا، ہاں
وقت تھا

"آہ...... لیکن اب مجھے آرام کرنا چاہئے
زندگی اور بے بسی
آیئے گا بندہ پرور...... سیٹھ جی!"
دور نیلا آسماں
چاند اور تارے لئے،
اس کا دھندلا سا تصور بھی ہے مجھ کو نا گوار

نظم میں پیش کردہ تمثال ایک طوائف اور اس کے کمرے کو پیش کر رہا ہے۔ اس کے مکالمے اس کے کاروبار اور شخصیات کے عکاس ہیں۔ تمثال کی گفتگو اس کی شخصیت کے مطابق ہے۔ گفتگو فطری ہونے کے باعث نظم ابہام سے محفوظ ہو گئی ہے۔ شاعر نے ایک طوائف، اس کے شب و روز، اس کے بستر، اس کے کمرے اور اس کے کمرے سے باہر کی فضاء کے ساتھ ساتھ گاہک کے ساتھ طوائف کے مکالمے بہت خوبصورت انداز میں تمثال کے روپ میں ڈھالے ہیں۔ طوائف کے جسم و روح پر لگے داغوں کو سلوٹ سے ظاہر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ طوائف کے احساسات، گاہکوں کی تھکا دینے والی مشق، روز و شب ایک ہی عمل، نظم کو ایسی سطح پر لے جاتی ہے جو قاری کیلئے واضح بھی ہے اور قابل قبول بھی۔

میرا جی کے ہاں بعض اوقات تمثال عام تصویروں سے بالکل ہٹ کر اور مختلف نظر آتا ہے اس کی صورت گری زیادہ اعتماد کی حامل ہوتی ہے اور اس کی صورت اور مکالموں میں نسبتاً زیادہ صداقت کا احساس ہوتا ہے گویا کسی تجربے کا اظہار ہو اور نظم شاعر کے ذاتی تجربے اور خیالات کو پیش کرنے کے باعث زیادہ اہم ہو جاتی ہے۔

''ایک عورت اور ایک تجربہ'' میں شاعر نے ایک نوجوان حسینہ کی تمثال کاری کی ہے اور حسینہ کے خال وخد کا نقشہ شاعر معروضی انداز میں پیش کرتا ہے۔ لیکن استعارہ اور تشبیہ کے استعمال سے الفاظ کے استعاراتی معنی کی مدد سے حسینہ کے حسن میں دل کا سامان پیدا کیا گیا ہے۔

تیکھے نقش، غزالیں آنکھیں، گہرے، للچاتے سے گال
ہونٹ کہ پتلی پتلی پھانکیں رس والے میٹھے پھل کی
اُن پھانکوں کا ہر اک ذرہ میٹھا جیسے ہو شہتوت
نرم کبوتر جیسا سینہ، صاف، کنول سی کومل کھال

....

جسم گداز اور صحت والا، نرم، ملائم اور مضبوط
چال لچکتی بید کی ٹہنی لہتی بہاتی موجوں سی،
بازک، ہر ریشے ریشے کی حرکت شاہی فوجوں سی۔
باتیں کرتے، ہنستے ہنساتے، ست، نشیلا سا انداز،
جادو کرتے، سب کو لبھاتے، عورت کے انجانے راز۔
آہ ابھارتے اور اکساتے دل کے سوئے جذبوں کو،
سرد خیالوں کو گرمائے اور بھڑکائے شعلوں کو۔
جیسے فضا میں ہوائیں رقصاں ویسی ذہن کی حالت ہو۔
لیکن جب لوٹ آئے سکوں پھر دل کو گہری ندامت ہو

نظم کے پہلے بند میں ایک حسینہ کا دل فریب نقشہ پیش کیا گیا ہے اور ایک عورت کی خوبصورت تمثال پیش قاری کی نظروں میں آجاتا ہے۔ تجسیم کاری کا عمل بہترین ہے۔ دوسرے بند میں اس حسینہ کے حسن کا شکار، ایک شخص کا تمثال پیش کیا گیا ہے جو مبہم ہے لیکن اس کا مکالمہ اس کے تمثال کو پیش کرتا ہے۔ جہاں نظم کا آخری مصرعہ گہری فکر کا غماز ہے اور کردار کی دو مختلف کیفیات کا احاطہ کرتا ہے ایک وہ کیفیت ہے جب جذبات کی آندھی اس کے حواس پر مکمل گرفت حاصل کر لیتی ہے اور دوسری کیفیت اس گرفت سے آزادی کے بعد کی ہے جہاں کردار کا شعور جاگ چکا ہے اور وہ اس مختصر وقت کی لذت اور جنسی ہیجان پر ندامت کا شکار ہے۔

اس طرح کے تمثال میں میراجی کی شخصیت اور اس کی پرتوں میں چھپا جنسی احساسِ کمتری قاری کے سامنے آجاتا ہے لیکن شاعر کی عظمت یہ ہے کہ وہ اصلیت چھپانے کی کوشش نہیں کرتا، بلکہ اپنے تجربے

کا اظہار خالص تخلیقی انداز میں کرتا ہے جو اس کے ہاں مرکب تمثال کاری کو فروغ دیتی ہے۔ نظم میں کردار کے جذبات، ان جذبات کے اثر سے اس پر طاری ہونے والی کیفیت اور پھر اس کیفیت سے آزادی کے بعد، اس کے ذہن میں اٹھنے والے خیالات کی تمثال کاری بہت پُر اثر انداز میں کی گئی ہے۔

نظم میں کردار کی قلبی واردات اور اُس کے باطن میں چھپے جذبات و احساسات کو نمایاں کیا گیا ہے۔ اور اس صورت میں سامنے آنے والے بصری اور سمعی تمثال قاری کے لئے لذت انگیز ہے۔ اسی طرح کی ایک اور نظم ''تکیئے کا غلاف'' ہے۔

یہاں سر تھا یہاں بکھرے ہوئے گیسو
پریشاں سانپ جو مندر کی بنیادوں سے نکلے تھے
ہوا کے نرم جھونکے ان کو لہراتے ہی جاتے تھے
میں ان کو اپنے ہاتھوں کے اشاروں سے سمٹنے کو کہتا تھا
مگر وہ بل پہ بل کھاتے ہی جاتے تھے
وہ ضدی تھے
میں کہتا تھا اگر تم ایک لمحے کے لئے رہو چپکے
تو میں ان سرخ گلابوں سے کہوں، پیاسا
ہر ایک پیاسا ہمیشہ ایک ہی منزل پہ جاتا ہے
میں پیاسا ہوں
گھنے جنگل میں سر ہے ایک مندر، باؤلی بھی پاس ہوگی

ایک اچھی تمثال میں شاعر اس بات کو مدنظر رکھتا ہے کہ تمثال کا عمل اس کی پیش کردہ تصور کے عین مطابق ہو اور ان حالات اور احساسات سے موزوں ہو جو نظم میں دکھائے گئے ہوں۔ تمثال کو خود کلامی سے زیادہ پُر اثر بنایا جاتا ہے لیکن میراجی کی الجھی شخصیت بعض اوقات اس خود کلامی سے نظم میں گہرے ابہام کو پیدا کرتی ہے اور نظم میں پیش کردہ استعارے معنی کی سطح پر وہ وقعت اور اہمیت حاصل نہیں کر پاتے جن کی گنجائش نظم کے موضوع میں موجود ہوتی ہے۔ عام مشاہدے کی بات ہے کہ انسان شدتِ جذبات سے مغلوب ہو کر خود کلامی کا شکار ہوتا ہے اور بعض اوقات اس جذبے کے زیر اثر ٹوٹے پھوٹے اور نامکمل جملے اس کے منہ سے نکلتے ہیں لیکن یہ جملے اس کی نفسی کیفیت کی بہترین غماز ہوتے ہیں۔ اس طرح کی صورتحال نظم میں بیان کردہ تمثال کی ہے۔ جہاں ہر ایک پیاسے کا ایک ہی منزل پر جانا۔ گہری رمزیت کا حامل ہے۔ یہ پیاس جبلی ہے یا غیر جبلی، اس کا انحصار قاری پر ہے کہ وہ بندر اور سانپ کے استعاروں سے کسی جنسی فعل کی طرف دھیان دیتا ہے یا ان استعاروں کے سپاٹ معنی لیتا ہے۔

نظم میں پیش کردہ تمثال کا کردار صیغہ واحد متکلم میں اپنے نظریات اور تجربات کا بیان کر رہا ہے اور نظم جنسی ہیجان انگیزی، اس کے ردعمل میں پھوٹنے والی جذباتیت کے بہترین تمثال قاری یا سامع کے سامنے لے آتی ہے۔

میراجی کی نظم کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ انگریزی شاعری اور شعری رجحانات کے زیرِ اثر تمثال کاری کی طرف مائل ہیں اور ان کے ہاں نظم کے پیرائے میں دانستہ اور التزاماً تمثال کاری کی گئی ہے اس عمل کے لئے میراجی نے اپنے باطن سے کیفیات اور احساسات کا کھوج لگاتے ہوئے، جہاں جذباتی اور حسی تمثال بنائے وہیں پر اپنے روزمرہ اور اردگرد سے بھی تمثال کو مجسم انداز میں پیش کیا۔

تمثال کاری کے اس عمل میں میراجی نے خاص تکنیک اور حربے بھی استعمال کئے، جن کے باعث شاعر نے اپنی تمثال کو توانا اور پراثر طور پر قاری یا سامع کے سامنے پیش کیا۔ بہت سی باتیں جو شاعر براہ راست نہیں کہہ سکتا تھا ان اظہار اس نے مختلف کرداروں کے ذریعے کیا اور بعض مقامات پر خود کلامی کے حربے کو استعمال کرتے ہوئے، اپنے تجربے اور احساس کو متحرک تمثال کے روپ میں ڈھالا۔

شاعری میں تمثال کاری کی اہمیت سے قطعاً انکار ممکن نہیں لیکن میراجی کے ہاں بننے والے تمثال آفاقی نوعیت کے نہیں، میراجی الفاظ کے مستعاراتی، اور معروضی معنی سے فائدہ اٹھاتا ہے اور اسے علامت کے رنگ میں لے جانے کی کوشش بالکل نہیں کرتا۔ اس طرح کے تمثال کسی بڑے نظریہ، آدرش یا فلسفے کے پرچار نہیں نظر آتے بلکہ وہ زندگی، اس کے مختلف مظاہر، جذبات اور حساسات کا اظہار ہوتے ہیں، میراجی اپنی شعری اور تخلیقی وابستگی کو تاحیات جنس اور اس کے ساتھ جڑے موضوعات کے ساتھ جڑے رکھا، اور اس میں ایسی ایسی نظمیں تخلیق کیں تو طویل عرصہ تک یادگار رہیں گی۔

مذکورہ بالا نظموں کے علاوہ بھی میراجی کے ہاں تمثال کاری کا عمل نظر آتا ہے لیکن چونکہ اطلاقی صورت میں میراجی کے ہاں تمثال کاری کو بہ طور رجحان اور تحریک دیکھنا تھا اس لئے ان نظموں کا تجزیہ کیا گیا جہاں تمثا کاری کا عمل تیز، معنی آفریں اور پراثر ہے۔ اور نظم کے ان ٹکڑوں اور مصرعوں سے دانستہ صرف نظر کیا گیا جو اپنے طور پر تو ایک تمثال تھے لیکن نظم کی کلی وحدت میں ان کا کردار کمزور تھا۔ اس کے برعکس ان نظموں پر بات کی گئی جن میں تمثال کے ٹکڑے باہم مل کر ایک بڑی مرکب، مجسم تمثال قاری یا سامع کے سامنے لے آتے ہیں۔

میراجی کے ہاں تمثال کاری کا رجحان توانا حیثیت کا حامل ہے اور یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اپنی اس تخلیقی اور بصری طاقت کے باعث میراجی کی نظم آنے والے عہد میں بھی اہم ہوگی اور بہت سے شعرا اس اجہائی کے اسیر رہیں گے کیونکہ تمثال کے توسط سے شاعر نے اپنی نظم کے دامن کو وسیع اور معنی کی سطح پر امکانات کو فروغ دیا ہے۔ ان کے ہاں نہ تو اقبال کا فلسفہ ہے نہ راشد کا سارد عمل لیکن وہ اپنے عہد اور بعد میں آنے والے بیشمار شعرا پر سبقت لے جاتے ہیں۔ کیونکہ نہ ان کی نظم انیس ناگی کی نظم کی طرح سطح اور

Scanned with CamScanner

براہ راست اظہار کا شکار ہوتی ہے۔ نہ وہ افتخار جالب کے مانند نظم کو ٹکڑوں میں تقسیم کرتے ہیں کہ ہر ٹکڑا ایک الگ تصویر پیش کرتا چلا جائے۔ بلکہ میرا جی کی نظم گو موضوعی سطح پر محدود ہے لیکن اپنے اندر تمثالوں کے جہان آباد کئے ہوئے ہے۔ میرا جی جنسی اور رومانوی موضوع کے اظہار کے لیے تشبیہ و استعارہ کو اس طور گھڑتا ہے کہ اس سے سامنے آنے والے تمثال قاری کے لئے حیرت کا باعث بنتے ہیں۔ اور انہیں خصوصیات کے باعث میرا جی کی نظم آنے والے عہد میں بھی اہم ہوگی اور شاعر نے نظم کے دامن کو وسعت دینے اور معنوی امکانات کے فروغ کے لئے تمثال کو بطور آلہ کار پیش کیا ہے۔

حوالہ جات

1) رشید امجد، ڈاکٹر، میرا جی شخصیت اور فن۔ نقش گر پبلشر راولپنڈی۔ 2003ء ص 13۔

2) انوار انجم، میرا جی شخصیت اور فن، مقالہ برائے ایم اے اردو، پنجاب یونیورسٹی لاہور۔ 1963ء ص 41۔

3) میرا جی۔ ایک دفعہ کا ذکر ہے (عبداللطیف کے نام خطوط) مشمولہ ''شعر حکمت'' دور دوم۔ کتاب اول۔ حیدر آباد 1978ء ص 100۔

4) انوار انجم۔ میرا جی شخصیت اور جن، مقالہ برائے ایم اے اردو، پنجاب یونیورسٹی، لاہور۔ 1963ء ص 41۔

5) وجیہہ الدین احمد۔ سرگزشت میرا جی مقولہ ماہنامہ ''سب رس'' کراچی، شمارہ دسمبر 1978ء ص 10۔

6) رشید امجد، ڈاکٹر۔ میرا جی شخصیت اور فن۔ نقش گر پبلشر، راولپنڈی۔ ص 16۔

7) میرا جی۔ نامکمل سیلف پورٹریٹ مشمولہ میرا جی شخصیت و فن۔ مرتب کمار پاشی۔ ص 45۔ موڈرن پبلشنگ ہاؤس دہلی 1981ء۔

8) رشید امجد ڈاکٹر۔ میرا جی شخصیت اور فن۔ نقش گر پبلشر۔ راولپنڈی۔ 2003ء۔ ص 16۔

9) وجیہہ الدین احمد۔ سرگزشت میرا جی مشمولہ ماہنامہ ''سب رس'' کراچی، شمارہ، دسمبر 1978ء ص 10۔

10) ......ایضاً......

11) شاد امرتسری، میرا جی مشمولہ ہفت روزہ ''اقدام'' 9 نومبر 1952ء۔ ص 70۔

12) محمد حسن عسکری، میرا جی مشمولہ میرا جی ایک مطالعہ مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی، سنگ میل پبلی کیشنز

لاہور۔ 1990ص 77۔

(13 شاہد احمد دہلوی، میراجی مشمولہ میراجی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص 25 ۔

(14 مظہر ممتاز، یہ میراجی ہیں مشمولہ ''نقوش'' لاہور۔شمارہ 14۔ص 26۔1978۔

(15 قیوم نظر، انٹرویو مشمولہ ماہنامہ ''ماہ نو'' شمارہ مئی 1972ء۔ص 14۔

(16 یونس جاوید۔ حلقہ ارباب ذوق۔لاہور ص 59 ۔

(17 تابش صدیقی، بزم داستاں گویاں اور حلقہ ارباب ذوق مشمولہ ماہنامہ ''علامت'' لاہور شمارہ دسمبر 1989۔جنوری 1990ء ص 50۔

(18 اعجاز احمد، میراجی شخصیت وفن مشمولہ ''سویرا'' لاہور شمارہ 36 ص 9۔

(19 شاہد احمد دہلوی، میراجی مشمولہ میراجی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص 21۔

(20 اعجاز احمد، میراجی شخصیت وفن، مشمولہ ''سویرا'' لاہور شمارہ 36 ص 8۔

(21 سعادت حسن منٹو، تین گولے، مشمولہ۔ گنجے فرشتے، مکتبہ شعروادب لاہور، ص 74/43۔

(22 سلطانہ منصوری، بحوالہ ممتاز اظہر، یہ میراجی ہیں مشمولہ ''نقوش'' لاہور، شمارہ نومبر 1952ء ص 123۔

(23 تبسم کاشمیری ڈاکٹر ''لا= راشد'' نگارشات، لاہور، 1994ء ص 60۔

(24 ......ایضاً......ص 60۔

(25 ......ایضاً......ص 60۔

(26 وزیر آغا، ڈاکٹر، نظم جدید کی کروٹیں، مکتبہ میری لائبریری، لاہور 1974ء، ص 60۔

مجموعۂ سریندر پرکاش

(سریندر کے افسانوں کا مجموعہ۔ پہلی دفعہ پاکستان میں شائع ہو رہا ہے)

ترتیب وتعارف:

احمد اعجاز

زیرِ اہتمام: **پورب اکادمی**، اسلام آباد

میرا جی کی نظموں کی چیستانی صورتِ حال

قاسم یعقوب

''''لوگ مجھ سے میرا جی کو نکالنا چاہتے ہیں مگر میں ایسا نہیں ہونے دوں گا۔ یہ نکل گیا تو میں کیسے لکھوں گا، یہ کمپلیکس ہی تو میری تحریریں ہیں۔''[1]

میرا جی کی نظمیں تین طرح کے متون میں بٹی ہوئی ہیں۔ ایک نظموں کا اپنا وجود، دوسرا ثنااللہ ڈار اور تیسرا میرا جی کا بے ترتیب کردار۔ میرا جی کو پڑھتے ہوئے کبھی نظمیں خود کو پڑھواتی ہیں، کبھی ثنااللہ ڈار کو اور کبھی میرا جی اپنے گولے لیے آدھمکتے ہیں۔ میرا جی کو پڑھتے ہوئے میرا جی کی نظمیں خود کو پڑھوانے کے لیے میرا جی کے جوشِ جذبات، مریضانہ حسیت، اعصابی تشنج، دیوانہ پن اور ادھوری جنسیت کا سہارا لیتی ہیں۔ میرا جی کے ساتھ (یا اُردو نظم کے اِس اہم موڑ کے ساتھ) یہ بہت بڑی زیادتی ہوئی ہے کہ ان نظموں کو ہمیشہ میرا جی کے حقارت آمیز، قابلِ رحم اور اساطیری کردار کے آئینے میں پڑھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جس نے میرا جی کی نظموں کی تفہیم نہیں ہونے دی اور جب بھی اس تنقیدی متن میں کسی نئے اضافے کی خبر ملنے لگتی ہے تو میرا جی کے گولے چھن چھن بجنے لگتے ہیں اور ان نظموں کی چیستانی صورتِ حال پر گفتگو موقوف کر دی جاتی رہی ہے۔

بیسویں صدی کے اس شاعر کی نظموں کی فکری اُپج صرف دو طرح کے موضوعات میں بٹی ہوئی ہے:

۱۔ فرد اور سماج کا رشتہ ۲۔ ذات کی نفسیاتی اُلجھنوں کا اظہار

میرا جی نے فکری سطح پر فرد اور سماج کے رشتوں کو نہ سمجھنے کی کوشش کی اور نہ اس طرح کی فکر نے اُن کے شعری وژن کو متاثر کیا۔ وہ ساری عمر ذات کی کج رویوں کے فلسفہ، تشریح و ابلاغ میں مصروفِ عمل

رہے۔فرد اور سماج کے رشتے سے منسلک اُن کی صرف دو چار نظمیں ہی میسر ہیں۔

میراجی کو پڑھتے ہوئے شدید قسم کے فنی ابہام کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔میراجی کی نظموں کے موضوعات کیا ہیں؟اور موضوعات کی فکری اور فنی دروبست کا مقام کیا ہے؟یہ دو الگ الگ سوال تھے۔مگر ناقدین نے ان سوالوں کو ہمیشہ میراجی کے کردار کے آئینے میں رکھ کے ایک ہی نظر سے دونوں کے جواب دینے کی کوشش کی ہے،جس سے اس چیستانی صورتِ حال کا حل نظر نہیں آرہا۔

میراجی کا کردار اور اُن کی نظموں میں اُن کا کردار ...... یہ بھی دو الگ الگ موضوعات تھے۔میراجی کی نظموں میں اُن کے شخصی کردار کو تلاش کرتے ہوئے اِن دونوں کرداروں کو ملا دیا گیا۔یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ دونوں کردار میراجی کی شخصیت کا حصہ تھے؟اگر اُن کی شخصیت ہی اس طرح کی تھی تو لاشعور کی اندھی رات تخلیق اور تشکیل،دونوں کی تمیز مٹا دیتی ہے۔مگر میراجی کے ہاں یہ کردار''شعوری'' کردار کے طور پر کام کر رہا تھا۔اس مضمون کا'آغاز یہ'ہی اصل میں میراجی کے متن کی فکری ردِ تشکیل کرتا ہے۔میراجی جتنا نفسیاتی اُلجھنوں کا شکار تھے وہ اُسی قدر ہیجانی اور نفسیاتی پیچیدگیوں کا''شعوری''ادراک بھی رکھتے تھے۔یوں اگر دیکھا جائے تو اُن کی نظموں کا ٹیکسٹ نفسیاتی کم اور فنی مطالعے کا تقاضا زیادہ کرتا ہے۔یہاں شاعر غیر شعوری قوتوں کے ہاتھوں مجبورِ محض نہیں بلکہ شعوری مدرکات سے اپنے کردار اور فن کو اساطیری معنیات سے آراستہ کرنا چاہتا ہے یا اُس کی تسکین ہوتی ہے۔میراجی کے کردار کی ہیجانیت اور بے ترتیبی سماج کا ردِ عمل نہیں بلکہ سماج میں حصہ داری کا تقاضا بھی لیے ہوئے ہے۔چند ایک جگہوں پر وہ اس روپ میں موجود ہیں:

> ''بمبئی کے قیام کے دوران انھوں نے بھنگ بھی پینا شروع کر دی۔اپنی ہیئت کذائی سے وہ چاہتے تھے کہ کسی طرح نمایاں ہوں۔لاہور میں جب محلے کے بچے انھیں دیکھ کر''بڈھی میم''کا نعرہ لگاتے تو میراجی رُک کر اپنے بال مٹھی میں پکڑ کر انھیں دکھاتے تاکہ اُن کا نوٹس لیا جائے۔''[۲]

> ''ثناءاللہ ڈار لاہور کے ایک طالب علم تھے جو میٹرک کے امتحان میں کامیابی کے بعد بعض وجوہ کی بنا پر مزید تعلیم کے لیے کالج داخل نہ ہو سکے۔اتفاق سے ان کے دوستوں میں سے ایک صاحب ایسے بھی تھے جنھیں ثناءاللہ خاں افسانہ نگار بنانے کی بڑی آرزو رکھتے تھے۔انھیں ادبی مشورے دینے کے لیے کبھی کبھی ان کے کالج بھی جا نکلتے۔ان صاحب کی سیٹ کے برابر ایک بنگالی لڑکی بیٹھا کرتی جس کا نام میرا سین تھا۔ثناءاللہ خاں نے اس لڑکی کو نہ جانے کس عالم میں دیکھا کہ وہ ہمیشہ کے لیے اس پر مر مٹے۔میرا کو اس کے اعزا پیار سے میراجی پکارتے تھے۔ثناءاللہ خاں نے پہلا کام تو یہی کیا کہ اپنا اصل نام ہمیشہ کے لیے ترک کر کے یہی نام اپنے لیے اختیار کر لیا۔پھر میرا کے بال انھیں خاص طور پر پسند تھے۔جب اس کے بالوں تک ان کی دسترس نہ

ہو سکی تو خود اپنے بال بھی میراجی کی تقلید میں بڑھا لیے۔ کچھ عرصے میں میرا کے گیان دھیان نے انھیں ایسا بے سدھ کیا کہ انھیں نہانے دھونے اور لباس کا بھی ہوش نہ رہا۔"[۳]

"ایک روز جو گئے تو معلوم ہوا انھوں نے ایک نرس کی کلائی پر کاٹ لیا ہے۔ میں نے کہا میرا جی! اس خوبصورت نرس کی کلائی پر کاٹ لیا آپ نے۔ بگڑ کر کہنے لگے، پھر اس نے مجھے انڈا کیوں نہیں دیا کھانے کو۔"[۴]

ایسے بہت سے واقعات ہیں جو میراجی کی زندگی سے جڑے ہوئے ہیں جو بتاتے ہیں کہ میراجی کا سارا کردار شعوری تھا پہلے تو میراجی کی نظموں کی ان کے کردار کے ساتھ نتھی کر کے پڑھا جاتا رہا اور پھر ان کے کردار کو شعوری اور غیر شعوری جانچنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ ظاہری بات ہے یہ دو الگ الگ جہات رکھتے ہیں۔ اگر یہ سارا عمل غیر شعوری تھا اور میراجی کے کردار کی تخلیق جبلی سطح پر موجود ہے تو پھر ان نظموں کی تعبیر میں اُن عناصر کی کھوج جو نفسیاتی کرب کا باعث ہیں، کسی اور پیمانے سے ماپی جائے گی اور اگر اُن کا کردار شعوری تھا تو پھر میراجی کا سارا فن چیستاں کی شکل میں در آنے سے ایک بڑے فنی مغالطے سے بڑھ کر کچھ نہیں ہوگا۔ اس مضمون میں اقتباسات پر زیادہ بھروسا کیا جا رہا ہے، مقصود یہ ہے کہ اُس تصویر کو بھی ایک نظر دیکھا جا سکے جس پر بہت کم نظر گئی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے میراجی کی اسی کردار سازی کو پہچانتے ہوئے لکھا تھا:

"میرا سین سے اُن کے عشق کی ساری داستان میراجی کے اپنے ذہن کی اختراع معلوم ہوتی ہے۔ یوں لگتا ہے۔ جیسے میرا سین محض اس کا ایک خواب تھا جسے اس نے حقیقت بنا کر پیش کیا اور جب خواب کا زور ٹوٹ گیا تو بھی وہ اسے قائم رکھنے کی برابر کوشش کرتے رہے۔"[۵]

عموماً شعر کا لاشعوری محرک اپنی جولاں گاہ خود بناتا اور تیور سنوارتا، آگے بڑھتا ہوا ملتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ میراجی کی لفظی دروبست ایک نئی شعری لغت کو تشکیل دے رہی تھی مگر جذبے کی لوچ اور گداز پن نہایت محدود پھیلاؤ کا شکار رہا۔ وہ ہیجان انگیز کیفیات کو بھی ایک مخصوص فریم میں پیش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ پڑھنے والا لفظوں کے گرد تعمیر کیا جانے والا ہالہ توڑنے میں وقت صرف تو کرتا ہے مگر جو امیجری کھلتی ہے اُس کا ہیولا کسی ہیجانی کیفیات کا پیش منظر نہیں بنتا اور صاف لگتا ہے کہ اِن نظموں کا تخلیقی پس منظر بھی کسی ہیجانی اتھل پتھل کا ردِعمل نہیں۔ چند ایک نظموں میں دیکھیے، بیانیے کی شدت، موضوع کی ضرورت سے کس قدر کم اور مبہم ہے:

مجھ کو اُلجھن ہے یہ کیوں میں تو نہیں ہوں موجود
رات کی خلوتِ محبوب کے مخمور صنم خانے میں
میری آنکھوں کو نظر آتا ہے روزن کا دھواں
اور دل کہتا ہے یہ دردِ دلِ سوختہ ہے
ایک گھنگھور سکوں، ایک کڑی تنہائی

میرا اندوختہ ہے

(شام کو راستے میں)

....

کسی عورت کا پیراہن، کسی خلوت کی خوشبوئیں
کسی اک لفظ بے معنی کی میٹھی میٹھی سرگوشی
یہی چیزیں مرے غم گیں خیالوں پر ہمیشہ چھائی رہتی ہیں
(میں جنسی کھیل کو اک تن آسانی سمجھتا ہوں)

....

اُلجھنوں سے کیوں ترا نادان دل گھبرا گیا
زندگی میں اُلجھنیں دلچسپیاں لائیں تمام
پیشتر تھا عمر کا پھل سادہ سادہ اور خام
اُلجھنوں سے پختگی کا رنگ اس میں آ گیا

(میرا جی پابند نظمیں)

....

مجھے گریہ سنائی دے رہا ہے
یہی جی چاہتا ہے پاس جا کر بھی اسے سُن لوں
مگر ڈر ہے جب اس کے پاس پہنچا میں تو گریہ ختم ہوگا
ایک گہری خامشی ہوگی

(انجام)

....

چلو چلیں
بہن یہ کہہ رہی تھی اب تو آپ بسا ہی لیں
میں سوچتا تھا، کس کا گھر، ہمارا گھر تمھارا گھر
اور اُس پہ بھائی بول اُٹھا، فضول ہے یہ گفتگو فضول ہے
نگاہ دیکھتی ہے طاق میں رکھی ہیں چند بوتلیں

(شراب)

....

جل پری آئے کہاں سے؟ وہ اسی بستر پر

میں نے دیکھا ، ابھی آسودہ ہوئی ، لیٹ گئی
لیکن افسوس کہ میں اب بھی کھڑا ہوں تنہا
ہاتھ آلودہ ہے ، نم دار ہے ، دھندلی ہے نظر
ہاتھ سے آنکھوں کے آنسو تو نہیں پونچھے تھے

(لبِ جوئبار)

ان نظموں میں الجھنیں ہیں، پریشانی ہے، نفسانی ہیجانیت ہے مگر نہ جانے کیوں نظم کا بیانیہ Straight ہونے کی وجہ سے وہ شدت پیدا نہ ہوسکی جو نظموں کا موضوعاتی تقاضا تھا۔ ''لبِ جوئبار'' کا موضوع شدید ہیجانی کیفیات کا ردِ عمل ہے مگر نظم میں ایک رومانی فضا کی عکس بندی کی گئی ہے۔ اس نظم میں در آنے والے چند لفظوں پر غور کیا جائے۔ نشستہ بُت، جھاڑیاں سلسلہ کوہ بنیں، خشک پتوں کا بستر، نغمہ بیدار ہُوا، جل پری روپوش ہوئی، چشمہ کی مانند، اچھوتی سی دلہن کی صورت، تصور کا دولہا، ہر بوند میں آبی پاؤں، بستر پر انجان پری، بنسری ہاتھ میں لے کر میں گوالا بن جاؤں، ہاتھ آلودہ، دھندلی ہے نظر...... وغیرہ۔ اس نظم کا موضوع ان لفظوں کی بالائی سطح کا استعمال کرتے ہوئے اپنا مدعا بیان کرتا ہے۔ میراجی نے ان نظموں میں جو ہیجانی امیجز بنائے ہیں۔ وہ ملاحظہ ہوں:

- آنکھ نے صرف یہ دیکھا کہ نشستہ بُت ہے
  (ایک انجان لڑکی پیشاب کرنے کے لیے بیٹھتی ہے)
- خشک پتوں سے جب آئی تھی تڑپنے کی صدا
  (پیشاب کا پتوں پر گرنا)
- نہاں خانے سے...... جیسے بے ساختہ انداز میں بجلی چمکے
  (پیشاب کا اندامِ نہانی سے خارج ہوتے وقت چمکنا)
- جل پری دیکھتے ہی دیکھتے روپوش ہوئی
  (لڑکی کا حاجت سے فارغ ہو کر چلے جانا)
- منظر انجان، اچھوتی سی دلہن کی صورت
  (لڑکی کا ہیجانی تصور جاگ اُٹھتا ہے)
- زندگی گرم تھی ہر بوند میں آبی پاؤں...... خشک پتوں پہ پھسلتے ہوئے جا پہنچے تھے
  (دوبارہ لڑکی کے پیشاب والے منظر کو یاد کیا جارہا ہے)
- میں نے دیکھا، ابھی آسودہ ہوئی، لیٹ گئی
  (لڑکی کا تصور شاعر کے تصورات میں ہیجانیت پکڑتا ہے)
- ہاتھ آلودہ ہے، نم دار ہے، دھندلی ہے...... ہاتھ سے آنکھ کے آنسو نہیں پونچھے تھے

(تصور استمنا بالید کے ذریعے شاعر کو تسکین پہنچا رہا ہے)

ان امیجز اور ذخیرۂ الفاظ کی موجودگی میں نظم اپنی شدت کی تلخی بیان کرنے کی بجائے ایک مدھم اور رومانی فضا کا نقشہ کھینچ رہی ہے۔ ایسا نہیں کہ شاعر ان کیفیات سے گزرا نہیں۔ معاملہ یوں ہے کہ شاعر پر یہ واردات اُتری ہے مگر دو حصوں میں تقسیم ہو کر۔ پہلے حصے میں وہ عملی تجربہ سے گزرتا ہے اور پھر بعد میں ان کیفیات کی شعوری سطح پر Poetification کر رہا ہے۔ یوں یہ نظم بنتی ہے اُترتی نہیں۔ میراجی کی اس نظم میں موضوع اپنے شعری شدت سے دور کھڑا ہے۔ شعری پیکر کے وجود میں جو منظر پیش کیا جا رہا ہے وہ تجرباتی سطح پر ویسا نہیں تھا۔ اپنی معروضی حالت میں بھی اور اپنی کیفیتی حالت میں بھی......

میراجی کے ایک ہم عصر 'مجید امجد' اپنی زندگی کی جس محرومی کا داخلی تجربہ کر رہے تھے وہ نیچرل اور غیر شعوری تھا۔ یہی وجہ ہے کہ مجید امجد کے ہاں زندگی اپنی فلسفیانہ جذباتیت میں ڈوبی ہوئی گہرے اور بڑے شعری تجربے کی شکل میں ظاہر ہوئی۔ مجید امجد کی کسمپرسی کا مجید امجد کو شعوری ادراک نہیں تھا مگر میراجی اپنی زندگی کی اس حالت کا ناقدانہ جائزہ لیتے رہتے تھے۔ انھیں پورا ادراک تھا کہ وہ کس قسم کا افسانہ ترتیب دے رہے ہیں۔ چند ایک اقتباسات دیکھیے:

''میں دنوں، مہینوں بلکہ بعض دفعہ ایک ایک ڈیڑھ ڈیڑھ سال تک نہیں نہایا کرتا، دنیا کو یہ بات بُری معلوم ہوتی ہے اور میں اسے سمجھتا ہوں، میرے کپڑے اکثر میلے دکھائی دیتے ہیں، دنیا بُرا مانتی ہے، میں جانتا ہوں، بعض دفعہ خالی پیٹ زیادہ شراب پینے سے صبح مجھے اپنا بستر خود گیلا محسوس ہوتا ہے۔''[۶]

''میں دلی چھوڑ کے بمبئی کے گرد و نواح میں ہوں۔ پہلے دفتر کی میزوں پر سوتا تھا۔ اب فرش پر براجمان ہوتا ہوں...... خود کو کبھی معمولی اور کبھی پہنچا ہُوا بڑا فقیر تصور کرتا ہوں اور دنیا مجھے بھکاری سمجھتی ہے۔ سچ ہے سماج کے فرائض جس طرح دنیا انھیں سمجھتی ہے میں جس طرح انھیں سمجھتا ہوں پورے نہیں کیے۔ لیکن میں نے اپنی جسمانی زندگی سے زیادہ جس قدر ذہنی زندگی بسر کی ہے اس کا لحاظ کسے ہوگا!!''[۷]

یہ تو صرف عبداللطیف کے نام کے خطوں کے اقتباسات تھے۔ میراجی کا یہ وجدانی شعور تھا محض سماجی حالات سے آگہی نہیں۔ وہ اپنے حالات کے خود تخلیق کردہ تھے اور اس لاچارگی پر بے بسی کی اذیت میں کڑنے کی بجائے وہ اسے اپنا اثاثہ قرار دیتے رہے۔ اپنے خطوط میں وہ اپنے شعری ابہام اور موضوعاتی پیچیدگی کا ہرگز شکار نہیں نظر آتے۔ بلکہ اُن کے ہاں کسی قسم کی نفسیاتی یا جنسی کشمکش نہیں ہے۔ اپنی نظموں کی اشاعت کے حوالے سے وہ بہت شاکی تھے۔ قیوم نظر کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

''ا۔ ہر مجموعے کو صرف ایک ایڈیشن کے لیے بیچنے کی کوشش کرو اور زیادہ سے زیادہ وصولی کی کوشش کرو۔

۲۔ اگر کافی سے زیادہ پیسے نظر آتے ہوں تو اس صورت میں کسی ایک مجموعے کے لیے جملہ حقوق دے سکتے ہو۔

۳۔ اُردو بک سٹال، سنگم اور جالندھر والوں سے اگر بات ہو جائے تو اسے ہم ترجیح دیں گے۔

۴۔ اُردو بک سٹال اور سنگم سے مختار (صدیقی) نے پہلے کچھ باتیں طے کر رکھی ہیں۔ جن کا تمھیں حال معلوم ہے۔

۵۔ یہ سب سے زیادہ اہم ہے۔ جس نئے جوئے میں حصہ لینے کے لیے میں اور مختار اس وقت تلے ہوئے ہیں۔ اس کے لیے سب سے ضروری بات یہ ہے کہ ان تینوں مجموعوں کو زیادہ سے زیادہ پیسوں پر جلد سے جلد بیچ دیا جائے۔

باقی سب تم خود سمجھ سکتے ہو۔''[۸]

ن م راشد نے جب انھیں ''کانگریسی گاندھی'' کا لقب دیا تو وہ اس کا اظہار اس ٹائٹل کے حق دار کی طرح کرتے رہے [۹]

میرا جی اپنی نظموں میں ایسا کیوں نہیں تھے؟ کیا میرا جی کی کرداری چیستانی صورتِ حال اُن کی نظموں کی بھی صورتِ حال بنی؟ کیا میرا جی کی نظموں کے مبہم لسانی پیکر اُن کی شخصیت کا پرتو تھے؟ کیا میرا جی کی نظموں میں ہیجانی اور لاشعوری نفسیاتی کیفیات صرف شعوری سطح پر موجود ہیں یا جذباتی سطح پر بھی قاری کو ہیجانیت یا جذباتیت کا شکار کرتی ہیں؟ میرا جی کا ابہام فنی ابہام ہے یا نفسیاتی؟

یہ اور اس طرح کے بہت سے سوالات کا از سرِ نو جائزہ لینا ہوگا۔ میرا جی کی کرداری اور شعری تصویر کشی جس طرح ہو چکی ہے اُردو دنیا میں ایک ''متھ'' کی شکل میں ڈھل چکی ہے۔ میرا جی کوئی لاچار یا محروم طبقے سے وابستہ نہیں تھے۔ اپنے دور کے بہترین دماغ اُن کو میسر تھے۔ اُن کی رسائی ریڈیو، اخبارات اور معروف جرائد تک بہت آسان تھی۔ وہ انتہائی زیرک، کثیر مطالعہ اور نظر شناس ادیب تھے۔ وہ خود اپنے بارے میں کہتے ہیں:

سرسری طور پر میں کہہ سکتا ہوں کہ مشرق سے مہارانی میرابائی، چنڈی داس اور امرو نے مجھ پر اثر کیا اور مغرب سے والٹ وٹمن، ڈی ایچ لارنس، سٹیفن میلارمے اور چارلس بودلیئر نے مفکرین میں سے چارلس ڈارون، سگمنڈ فرائڈ، سر جیمز جینز، آئن سٹائن (جن کے نظریے کو میں نہیں سمجھ سکتا) ہیولاک ایلس اور رابندر ناتھ ٹیگور قابلِ ذکر ہیں۔ اور شعرا کی فہرست یہ ہے: امیر خسرو، سید انشاء اللہ، میر تقی میر، حفیظ جالندھری، عبدالرحمٰن بجنوری، مولوی عظمت اللہ اور ڈاکٹر محمد دین تاثیر......''[۱۰]

میرا جی کی نظموں میں سب سے بڑی رکاوٹ ان کا ابہام ہے۔ ابہام ہمیشہ دو طرح کا ہوتا ہے۔

۱۔ متن کی معنیاتی حدود کے سکڑاؤ سے

۲۔ متن میں موجود معنیاتی ابعاد کے پھیلنے کی وجہ سے

میراجی کا ابہام متن کی معنیاتی کائنات کے سکڑنے سے پیدا ہوتا ہے۔ عموماً اس طرح کا ابہام ذات کی لاشعوری یا شعوری اُلجھنوں کا، فنی سطح پر، درست اظہار نہ کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ میراجی ابہام کو خود شعوری طور پر برت رہے تھے۔ مثلاً وہ لکھتے ہیں:

''اکثریت کی نظمیں الگ ہیں میری نظمیں الگ ہیں اور چوں کہ زندگی کا اصول ہے کہ دنیا کی ہر بات ہر شخص کے لیے نہیں ہوتی اس لیے یوں سمجھئے کہ میری نظمیں بھی صرف انھی لوگوں کے لیے ہیں جو انھیں سمجھنے کے اہل ہوں یا سمجھنا چاہتے ہوں اور اس کے لیے کوشش کرتے ہوں۔ کوشش ہی سے وقت کی پابندیوں کو دور کیا جاسکتا ہے۔''[۱۱]

ڈاکٹر جمیل جالبی نے اُن کے ابہام کو ایک اور طرح سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''میراجی کے ہاں ابہام کی وجہ بھی یہی ہے کہ وہ ان نفسی اُلجھنوں اور ان ذہنی کیفیات کو اپنی گرفت میں لانے کی کوشش کرتے ہیں جو ہمارے لاشعور میں سو رہی ہیں۔ ایسی نفسی اُلجھنیں اور کیفیات کو جن کی کوئی شکل اور کوئی نام نہ ہو، لفظوں کے ذریعہ پیش کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ یہاں مروّجہ زبان اور اس کے الفاظ معنی بدلنے لگتے ہیں اور نئی تراکیب اور بندشیں، استعارے اور علامات بار بار سامنے آتے ہیں۔ ساتھ ساتھ میراجی تخلیقی سطح پر حقیقت کو خراب بنانے اور دونوں کو ملا کر ایک کر دینے کی کوشش میں خالص شاعری کو جنم دینے کی کوشش کرتے ہیں۔''[۱۲]

اگر ابہام ایک اضافی تصورِ حیات ہے تو فنی چیستانی صورتِ حال کا معمہ کیا چیز ہے؟ میراجی کی نظموں کو ہمیشہ اسی فریم میں لا کے چھوڑ دیا گیا ہے۔ مثلاً میراجی کی کئی نظمیں باقاعدہ چیستانی عکس بندی ہے۔ بلکہ دو نظموں کے عنوانات ہی پہیلیوں پر مشتمل ہیں:

- چیستاں
- پردان دان کی پہیلی

اسی طرز پر اُن کی بہت سی نظمیں مل جاتی ہیں۔ اُلجھن کی کہانی، ایک ہی کہانی، دو نقشے، یہودی، چنچل بٹی شیطان کی، ناچ وغیرہ باقاعدہ پہیلیوں کی طرز پر بنی گئی نظمیں ہیں جو ایک طرف میراجی کے فنی لاشعور میں شامل گیت کی موجودگی کا پتا دیتی ہیں اور دوسری طرف اُن کے ذہن میں موجود چیسانی صورتِ حال کا بھی نقشہ کھینچتی ہیں۔

میراجی کو سمجھنے کے لیے اُن کی نظموں کو نظم کے دائرے سے نکال کر گیت کے قریب لانا ہوگا۔ نظم میراجی کا سارا Texture گیت کی فضا کے قریب ہے۔ وہ گیتوں میں اپنے اہداف کے بہت قریب کھڑے نظر آتے ہیں۔ گیت ہی اصل میں اُن کے فن کا اظہاریہ تھا۔ وہ ہرگز شدت پسند نہیں تھے۔ وہ ہیجانی بھی نہیں تھے۔ ہمارے ناقدین نے انھیں جنسی درندے کی شکل میں پیش کیا ہے۔ اُن کی

ُدرندگی محدود شعوری اظہار تھا جسے اُن کی مجبور کیفیات نے گھیر کے اُن کے گرد ہالے کی طرح بُن ڈالا تھا۔ میراجی اول تا آخر ایک گیت نگار تھے۔ وہ گیتوں میں واضح اور ٹھوس انسان کی شکل میں ابھرے ہوئے ہیں۔ اُن کے گیتوں میں ہیجانیت نہیں، وجدانیت کا سوز ہے۔ وہ جنسی جذبات کی آمیزش سے روح کا پاتال تیار کر لیتے ہیں جو کسی بڑے شاعر کا وطیرہ ہوتا ہے۔ میراجی کو گیتوں کو نظموں سے الگ کر کے دیکھنے سے وہ خود بھی گمراہ ہوئے۔ اُن کی نظم ساری عمر اُن سے الگ ہونے کا مطالبہ کرتی رہی مگر وہ گیت سے چمٹے رہے۔ سجاد باقر رضوی نے اس فضا کا ہلکا سا اشارہ کیا ہے:

''میری رائے میں میراجی کی نظمیں ان کے گیتوں سے لگائی ہوئی قلمیں ہیں اور اس لیے میں سمجھتا ہوں کہ ان کی نظموں کی پوری اہمیت کو سمجھنے کے لیے ان کے گیتوں کو سامنے رکھنا ضروری ہے.......... گیت کہنے والے کو عورت بننا پڑتا ہے۔ یعنی یہ کہ اسے عورت بن کر شدید اور معصوم اظہار کرنا پڑتا ہے اور اگر میراجی یعنی ثناءاللہ کامیابی سے عورت کا کردار کر سکیں تو کامیاب گیت لکھتے رہیں گے مگر کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ثناءاللہ، ثناءاللہ ہی رہ جاتے ہیں۔ میرابائی بن سکتے ہیں اور نہ میراسین......'' [۱۳]

میراجی، ن م راشد اور فیض کے پہلے شعری مجموعوں کی اشاعت بالترتیب ۱۹۴۱، ۱۹۴۲ء کے بعد اپنا پہلا مجموعہ کلام ''میراجی کے گیت'' ۱۹۴۳ء میں لاتے ہیں۔ حالاں کہ وہ نظم کی مقبولیت کا بہ خوبی اندازہ کر رہے تھے۔ ۱۹۴۴ء میں اُن کی نظموں کا پہلا مجموعہ ''میراجی کی نظمیں'' شائع ہوتا ہے۔ جس کے چند ماہ بعد ہی ۱۹۴۴ء میں اُن کے گیتوں کا اور مجموعہ ''گیت ہی گیت'' شائع ہوتا ہے۔ گویا اُن کی نظموں کے آگے پیچھے گیتوں کی فضا بھی تیار ہے۔ مجھے تو ایسے لگا ہے کہ وہ اپنے شعری سفر میں گیت سے آگے بڑھے ہی نہیں۔ فنی سطح پر بھی اور اُن کا خود شعور بھی...... وہ جہاں گیت سے آگے بڑھنے کی کوشش کرتے ہیں اُن کا فن شدید مشکلات کا شکار ہو جاتا ہے اور ابہام کے معنیاتی سکڑاؤ کا شکار ہو جاتا ہے جنھیں اُن کی طرح ناقدین اُن کے ہیجانی مسائل سمجھانے کی کوشش میں ایک سربستہ راز بنا کر پیش کرتے رہے ہیں۔ ''اس نظم میں'' جو ۱۹۴۴ء ہی میں شائع ہوئی، سے پتا چلتا ہے کہ وہ اس ابہام سے بہت اچھی طرح آشنا تھے۔ یہاں سے اشارہ فکر انگیز ہوگا کہ میراجی کے تراجم ''نگار خانہ''، ''مشرق و مغرب کے نغمے''، ''خیمے کے آس پاس'' میں بھی میراجی کی ترجمہ نگاری گیت کی فضا سے باہر نہ آسکی۔ بلکہ جن عالمی شعرا کے شعری پیکروں کو اُردو کے قالب میں منتقل کیا ہے۔ اپنے اسلوب اور ہیئت کے اعتبار سے ان کا فکری محور ہندوستانی اساطیر کا جامہ پہنے ہوئے ہے گویا میراجی نے ترجمے میں ان شعرا کے فنی اور فکری مواد کی شناخت کو مسخ کر کے پیش کیا ہے، جو ایک فنی مغالطہ کا باعث بنتا ہے۔ میراجی کے تراجم میں چنڈی داس، بودلیئر، والٹ وٹمن، تھامس مور، میلارمے، ڈی ایچ لارنس اور سیفو ایک ہی شاعر کی تحریریں نظر آتے ہیں۔ اُن کی لسانی، فنی اور جغرافیائی شناخت کو میراجی نے گیت کا رنگ عطا کر دیا ہے۔ یہ ترجمہ نگاری ترجمہ کے اصولوں کے خلاف ہے۔

میراجی، ن م راشد، اختر الایمان، مجید امجد وغیرہ کی شاعری کا تجزیہ کرتے ہوئے ہم یہ بات بھول جاتے ہیں کہ میراجی اپنے فنی سفر کے پہلے پڑاؤ میں تھے اُن کی نظمیں گیت سے علاحدہ نہ ہوسکیں تو اس کی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ وہ ابھی Transitional phase میں تھیں۔ کیا پتا وہ اس تجربے سے کچھ نیا بنا لیتے۔ وہ تو صرف اڑتیس سال کی عمر میں اپنے سارے فن کو ادھورا چھوڑ گئے۔ راشد کی فکری اور فنی پختگی کا سب سے سنہری دور ''لا=انسان'' سے شروع ہوتا ہے۔ جہاں انھوں نے حسن کوزہ گر، زندگی اک پیرہ زَن، زندگی سے ڈرتے ہو، سالگرہ کی رات، ہم کہ عشاق نہیں، جیسی نظمیں دیں۔

میراجی کی نظموں کے فنی سفر میں ''میراجی کی نظمیں''، ''پابند نظمیں'' اور ''تین رنگ'' تین شعری مجموعے ہیں جو اپنے تخلیقی معیارات میں تین موڑ بھی کہے جاسکتے ہیں۔ ان تینوں مجموعوں میں میراجی کا شعری سفر بتدریج نکھرتا ہُوا ملتا ہے۔ شاید وہ اِسسے اگلے سفر پر زندگی اور اپنی ذات کے قضیے کو حل کر کے کسی بڑے تخلیقی سفر کی مسافرت اوڑھ لیتے اور آئندگاں کے لیے بڑا ''فن'' پیش کرنے میں کامیاب ہو جاتے۔

حوالہ جات

۱۔ اختر الایمان: میراجی کے آخری لمحے، نقوش لاہور، شمارہ ۲۸، ۲۷، ۱۹۵۲ء، ص ۱۲۳
۲۔ شاہین مفتی، ڈاکٹر: جدید اُردو نظم میں وجودیت، سنگ میل پبلشرز لاہور، ۲۰۰۱ء، ص ۱۸۳
۳۔ محمود نظامی: میراجی ایک مطالعہ، مشمولہ مضمون ''میراجی''، سنگِ میل پبلیشرز لاہور ۱۹۹۰ء، ص ۱۱۴
۴۔ اختر الایمان کا رشید امجد کے نام خط، بہ حوالہ (رشید امجد، ڈاکٹر: میراجی: شخصیت و فن، مغربی پاکستان اُردو اکادمی، لاہور ۱۹۹۵ء، ص ۷۳)
۵۔ وزیر آغا، ڈاکٹر: نئے مقالات، مشمولہ مضمون ''میرا جی کا عرفان ذات''، مکتبہ اُردو زبان سرگودھا، ۱۹۷۲ء، ص ۲۴
۶۔ میراجی کا عبداللطیف کے نام خط: میراجی: ایک مطالعہ، ص ۶۹۸
۷۔ ایضاً، ص ۶۹۷
۸۔ ایضاً، ص ۷۱۵
۹۔ عبدالطیف کے نام خط، بہ تاریخ ۳۱ مارچ ۱۹۴۶ء، میراجی۔ ایک مطالعہ، ص ۶۹۵
۱۰۔ میراجی ایک مطالعہ، ص ۴۷۶
۱۱۔ میراجی ایک مطالعہ، ص ۴۷۶
۱۲۔ میراجی۔ ایک مطالعہ، ص ۲۹۱
۱۳۔ میراجی۔ ایک مطالعہ، ص ص ۳۷۸، ۳۷۹

سوالوں میں گھرا ہوا آدمی

منشایاد

اس کا نام تو اس کے دادا نے ذہین احمد رکھا تھا مگر ہم اسے بچپن میں بھولا کہہ کر پکارتے تھے کیوں کہ وہ صورت شکل سے بہت بھولا بھالا اور معصوم دکھائی دیتا تھا۔ بعد میں اسی بھولپن یا معصومیت کے سبب اس کا یہی نام پڑ گیا۔ اس کا یہ نام پڑنے کی ایک اور وجہ بھی تھی اور وہ یہ کہ اسے بچپن ہی سے سوال کرنے کی عادت پڑ گئی۔

سوال کرنا اچھی بات بلکہ ذہانت کی نشانی ہے لیکن اگر کوئی شخص خود کسی بات پر غور کرنے کی بجائے ہر چھوٹے بڑے مسئلے پر دوسروں سے ہی سوال کرتا اور پوچھتا رہے تو دوسرے شخص کو وقت ہونے لگتی ہے۔

میں بھی شروع میں یہ سمجھ کر کہ بچوں کو دنیا کی ہر چیز کے بارے میں جاننے کا تجسس ہوتا ہے اور وہ زندگی کے معاملات کو سمجھنا اور اپنے جنرل نالج میں اضافہ کرنا چاہتے ہیں، حتی المقدور اس کے سوالوں کے جوابات دینے کی کوشش کرتا رہا لیکن وہ اکثر جواب سے مطمئن نہ ہوتا اور جواب سن کر ایک نیا سوال کر ڈالتا ۔یہاں تک کہ تنگ آ کر اسے مزید سوال کرنے سے جبراً روکنا پڑتا۔

پھر وہ بڑا ہو گیا لیکن اس کی سوال کرنے کی عادت نہیں گئی بلکہ مزید پختہ ہو گئی۔ اور میرے لیے مشکل پیدا ہو گئی کہ اسے پہلے کی طرح ڈانٹ بھی نہیں سکتا تھا۔ میری کوشش ہوتی کہ اسے مطمئن کروں۔ ایک باپ اور عمر میں بڑا ہونے کے سبب میرے وقار کا بھی یہی تقاضا تھا۔

کبھی کبھی مجھے خیال آتا ہے کہ اس میں سارا قصور میرا اپنا ہے۔ بچپن میں جب اسے باپ کی

شفقت اور توجہ کی ضرورت تھی، میں ملازمت کے سلسلے میں ایک عرصہ تک گھر سے باہر رہا۔ کبھی مہینہ دو مہینہ بعد دو ایک روز کے لیے گھر آتا جہاں بہت سی مصروفیات میرے انتظار میں ہوتیں۔ گھر میں اس کے دادا دادی اور ماں بھی اپنے اپنے کاموں میں مصروف رہتے۔ چھوٹے سے اس ڈیرے پر جہاں ہمارا آبائی گھر تھا اڑوس پڑوس بھی برائے نام ہی تھا۔ اسے ہم جولی بھی کہیں قریبی گاؤں کے پرائمری سکول میں داخلے کے بعد میسر آئے۔ مجھے یاد ہے ایک بار شہر میں میرے ایک کولیگ کی شادی تھی، اس نے فیملی سمیت شرکت پر اصرار کیا مگر صفیہ ان دنوں سفر نہیں کرسکتی تھی، اس نے بھولے کو میرے ساتھ بھیج دیا۔ بھولا پہلی بار شہر آیا تھا وہ بہت خوش تھا۔ اسے کچھ روز اپنے باپ یعنی میرے ساتھ رہنے کا موقع بھی پہلی بار ملا تھا۔

گاؤں سے شہر جانے کے لیے پہلے تین میل پیدل چلنا اور اگلے پانچ سات میل تانگے کے ذریعے سفر کرنا پڑتا تھا۔ بھولا باتونی تو تھا ہی، اس سفر، سیر وسیاحت اور شہر میں کچھ روز قیام کے دوران اس نے سوال پوچھ پوچھ کر مجھے زچ کر دیا۔ یہ کیا ہے؟۔ وہ کیا ہے؟۔ ایسا کیوں ہے؟ ویسا کیوں نہیں؟

اس کے لیے شہر کی ہر چیز نئی اور اجنبی تھی۔ وہ ہر چیز کے بارے میں متجسس تھا اور اس کے بارے میں جاننا چاہتا تھا۔ میرا خیال ہے کہ انہی چند دنوں میں اس کی یہ عادت اپختہ ہوئی ہوگی۔ وہ میری انگلی پکڑ کر خوب سیر وسیاحت کرتا اور سوال در سوال سے مجھے زچ کرتا رہا۔ کبھی کبھی تو اب بھی مجھے لگتا ہے جیسے پچھلے پچاس ساٹھ برس سے اس نے میری انگلی پکڑی ہوئی ہے اور سوال پر سوال پوچھے جا رہا ہے۔ اب اتنا عرصہ گزر جانے کے بعد مجھے پوچھے گئے سارے سوالات تو یاد نہیں البتہ ان کی نوعیت اور بعض اہم باتیں ضرور ذہن میں محفوظ ہیں۔ مثلاً ایک رات اس نے پوچھا تھا:

''شہر کے لوگ کیا کھاتے پیتے ہیں؟''

''وہی جو میں اور تم کھاتے ہیں۔ روٹی، چاول، سبزی، دالیں، گوشت، دودھ اور پانی وغیرہ''

''شہر میں تو کھیت ہیں نہ کہیں کوئی فصل نظر آتی ہے مگر ہر چیز وافر ہے۔ یہ چیزیں کہاں سے آتی ہیں؟''

''دیہات سے۔ بلکہ دیہات کے لوگ یہ چیزیں بیچنے کے لیے خود شہر میں لے کر آتے ہیں''

''وہ کیوں؟''

''دیہات میں لوگ غلہ اگاتے ہیں، مویشی پالتے ہیں، دودھ اور گھی جمع کرتے ہیں۔ لیکن وہ سارا کچھ خود تو استعمال نہیں کر سکتے۔ اس لیے وہ فالتو غلہ اور دودھ دہی منڈی میں لا کر فروخت کر دیتے ہیں اور اس کے بدلے میں اپنی ضرورت کی دوسری چیزیں خرید لیتے ہیں جو شہر کے کارخانوں میں بنتی ہیں۔ جیسے اچھی قسم کا کپڑا، گھریلو استعمال کا سامان اور برتن، کاشتکاری کے اوزار اور دوسرے علاقوں میں پیدا ہونے والے پھل اور سبزیاں وغیرہ۔''

میرا خیال تھا کہ یہ جواب اسے مطمئن کر دے گا اور باقی باتیں وہ خود اخذ کرلے گا مگر وہ بولا:
''آپ کہتے تھے ہماری زمینیں سونا اگلتی ہیں؟''
''ہاں اس میں کیا شک ہے؟''
''پھر دیہات کے مقابلے میں شہر کے لوگ اتنے امیر کیوں ہیں؟''
''شہر کے زیادہ تر لوگ امیر نہیں ہوتے۔امیروں کی تعداد غریبوں سے بہت کم ہوتی ہے اور بڑے سرمایہ دار اور زمیندار تو شہروں اور دیہات میں ہر جگہ ہوتے ہیں''
''پہلے تو یہ بتائیں کہ بڑے زمین دار بڑے کیوں ہوتے ہیں؟''
''کیوں کہ ان کے پاس زیادہ زمین ہوتی ہے۔اور زیادہ زمین زیادہ پیداوار دیتی ہے''
''ان کے پاس زیادہ زمین کیوں ہوتی ہے؟''
''عام طور پر ان کو اپنے آباواجداد سے ورثے میں ملی ہوتی ہے''
''ان کے آباواجداد کو کہاں سے ملی؟''
اب مجھے کوفت ہونے لگی تھی اور خطرے کی بو بھی آنے لگی تھی، میں نے جھنجلا کر کہا
''جہاں سے بھی ملی، تمہارے لیے یہی جاننا کافی ہے کہ کچھ لوگوں کے پاس زمین اور جائداد دوسروں سے زیادہ ہوتی ہے''
''داداجان کہتے تھے ساری زمین خدا کی ہے''
''ہاں''
''جن کے پاس زیادہ زمین جائداد ہے، وہ انہیں خدا نے دی ہوگی!''
''یہی سمجھ لو''
''خدا کو درخواست دینا پڑتی ہے یا وہ خود ہی زمین کے کاغذات بھیج دیتا ہے؟''
سوال اب واقعی خطرے کی سرحدوں کو چھونے لگا تھا۔میں نے اسے مزید سوالوں سے روکنے کے لیے کہا
شروع میں جب زمین بے آباد تھی جو بھی اس کو آباد کرتا اور اس میں ہل چلا کر فصل پیدا کرتا، وہی اس کا مالک بن جاتا۔بعض لوگ دوسروں سے زمین خرید بھی لیتے''
''اچھا ٹھیک ہے مگر جب ساری بنیادی چیزیں دیہات میں پیدا ہوتی ہیں تو شہر کے لوگوں کے پاس دولت کہاں سے آتی ہے؟''
''شہر میں وہی لوگ دولت مند ہیں جن کی بسیں یا ٹرک چلتے ہیں یا جنہیں جائداد کا کرایہ ملتا ہے یا جن کی فیکٹریاں اور کارخانے ہیں۔چینی، جوتے، کھلونے، دوائیں بنانے اور کپڑا بننے کے اور-----''

''ان کے پاس ان چیزوں کے لیے پیسے کہاں سے آتے ہیں؟''

''اوہو بھئی زیادہ امیر لوگ تو وہی ہیں جن کے کارخانے اور فیکٹریاں ہیں۔ جو وہ حکومت کی مدد سے لگاتے ہیں۔ وہ لائسنس دیتی ہے۔ بینکوں سے قرضہ دلاتی ہے۔ ضروری سہولتیں فراہم کرتی ہے''

''دادا جی کہتے تھے حکومت بعض لوگوں کا قرضہ معاف بھی کر دیتی ہے؟''

''سب کا نہیں۔ جن لوگوں کو کارخانہ چلانے میں نقصان ہو''

میں نے ٹالنا چاہا مگر اس کے سوالات کا سلسلہ ختم ہونے میں نہیں آ رہا تھا۔ تاہم وہ مجھے باور کرانے میں کامیاب ہو گیا کہ غیر منصفانہ منافع خوری، ٹیکس چوری اور مالی استحصال کے بغیر اہلِ حرفہ یا سرمایہ دار بہت زیادہ دولت مند نہیں ہو سکتے اور نہ ہی امیر اور غریب میں اس قدر فرق ہو سکتا ہے جتنا اب ہے۔ وہ کچھ اور کہنا چاہتا تھا مگر میں نے اسے یہ کہہ کر ڈانٹ دیا کہ یہ بہت پیچیدہ معاملات ہیں وہ ابھی نہیں سمجھ سکے گا۔

کچھ عرصہ بعد میں نے فیصلہ کر لیا کہ اسے اور صفیہ کو اپنے ساتھ ہی رکھوں گا۔ میں نے شہر میں ایک چھوٹا سا مکان کرائے پر لے لیا اور کچھ ضروری سامان کے ساتھ صفیہ بھی شہر آ گئی۔ بھولے کو شہر کے سکول میں داخل کرا دیا گیا۔

میرا خیال تھا کہ بھولا اب بھولا نہیں رہے گا۔ یا کم از کم سوالات سے مجھے پریشان نہیں کیا کرے گا۔ بہت سے سوالات اپنے ٹیچرز اور دوستوں سے پوچھ لیا کرے گا مگر سوال پوچھنے کی اس کی عادت نہ گئی۔ تاہم اب ان کی نوعیت تبدیل ہو گئی تھی۔

ایک بار میں اسے یومِ آزادی کے سلسلے میں ہونے والے ایک جلسے میں ساتھ لے گیا۔ وہاں پاکستان بننے کے وقت پیش آنے والے واقعات اور مسلمانوں کی آزاد وطن کے لیے قربانیوں پر تقریریں ہوتی رہیں۔ وہ نہایت توجہ اور خاموشی سے یہ تقریریں سنتا رہا مگر واپسی پر اس نے مجھ پر سوالوں کی بوچھاڑ کر دی۔ میں بھی آخر اس کا باپ تھا اسے ہر بات کا نہایت معقول اور بھرپور جواب دیتا رہا مگر وہ بات سے بات نکال لیتا جیسے مجھے پچھاڑنا چاہتا ہو۔ کہنے لگا

''پاکستان بنانے میں لاکھوں لوگ شہید ہوئے۔ بچے، جوان، بوڑھے اور عورتیں۔ ان گنت عورتیں سرحد پار رہ گئیں۔ سیکڑوں عورتوں کی عزت لٹی۔ ہزاروں گھروں کو آگ لگا دی گئی۔ بے شمار لوگ بے گھر اور بے سہارا ہو گئے۔ ایک انکل کہہ رہے تھے کہ یہ دنیا کی سب سے بڑی ہجرت تھی اور عظیم ترین المیہ''

''ہاں تم ٹھیک کہتے ہو''

''مگر آپ تو کہتے ہیں انگریز حکمران اور دونوں ملکوں کے مسلم، ہندو اور سکھ لیڈر بہت قابل اور دانا لوگ تھے''

''اس میں کیا شک ہے''
''تو کیا یہ فسادات آزادی کے اعلان کے ساتھ ہی اچانک رونما ہو گئے تھے؟''
''نہیں۔ فضا میں ایک عرصہ سے فرقہ وارانہ کشیدگی چلی آ رہی تھی بلکہ اعلانِ آزادی سے پہلے ہی فسادات شروع ہو گئے تھے''
''تو پھر اس کا پہلے سے تدارک کیوں نہ کیا گیا''؟
''جب ایک بار فسادات پھوٹ پڑتے ہیں تو ان پر قابو پانا مشکل ہو جاتا ہے۔ بعض فیصلے کسی منصوبہ بندی کا حصہ نہیں ہوتے۔ مثلاً کئی علاقوں میں مقامی آبادی نے دوسرے فرقے کے لوگوں کو لوٹ مار کی خاطر زبردستی ہجرت پر مجبور کیا''
''یہ بھی تو پہلے سے سوچا جا سکتا اور پیش بندی کی جا سکتی تھی کہ ایسا بھی ہوگا''۔
''یہ معاملات اتنے سادہ نہیں ہیں۔ تمہاری سمجھ میں ابھی کچھ نہیں آئے گا۔ اس لیے میرا دماغ مزید مت چاٹو''۔

اس نے میری طرف اداسی اور مایوسی سے دیکھا اور خاموش ہو گیا۔ مگر اس کا سوال ایک عرصہ سے میرے اپنے ذہن میں چکر لگا رہا ہے اور مجھے اس کا تسلی بخش جواب نہیں سوجھ رہا۔

ایک بار اس کا جغرافیے کا امتحان تھا۔ میں اسے پنجاب کی وجہ تسمیہ بتا رہا تھا کہ پنج آب سے مراد پانچ دریا ہیں جو اس خطے میں بہتے ہیں۔ مگر تب یہ ایک صوبہ نہیں ملک سمجھا جاتا تھا۔ اب اس کے کئی ٹکڑے ہو گئے ہیں''
''کس نے کیے؟'' وہ بولا
''انگریز اور اس کے جانشینوں نے، جنہیں متحدہ پنجاب سے خوف رہتا تھا کہ کہیں وہ بغاوت نہ کر دے۔ کیوں کہ انگریزوں کو ہندوستان بھر میں اس پر قبضہ کرنے کے لئے سخت مزاحمت کا سامنا کرنا پڑا تھا اور وہ برصغیر میں سب سے آخر میں اس پر قبضہ کر پائے تھے۔ وہ بھی بہت سی سازشوں اور جنگوں کے بعد۔ انہوں نے پنجاب سے انتقام لیا اور اسے دو ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا۔ مشرقی پنجاب اور پاک پنجاب''
''پاک پنجاب؟ تو کیا دوسرا والا ناپاک پنجاب ہے؟''
''ناپاک تو نہیں۔ بلکہ زیادہ زرخیز ہے۔ اور جس میں اتنے دریا بہتے ہوں کیسے ناپاک ہو سکتا ہے''
''کیوں دریا تقسیم نہیں ہوئے تھے؟''
''نہیں مگر بعض کا پانی اُدھر رہ گیا تھا''
''تو کیا پانی کے بغیر بھی دریا ہوتا ہے؟''
''ہوتا ہے۔ جیسے گھڑا۔ پانی سے بھرا ہوا نہ ہو تب بھی گھڑا ہی کہلاتا ہے۔ گھڑونجی پر نہ سہی ایک

کونے میں پڑا رہتا ہے۔ اسی طرح درویش صفت دریا پانی کے بغیر بھی چپکے سے پڑے رہتے ہیں۔ کبھی اُن کے ڈیموں نہروں سے بچا کھچا فالتو پانی آجائے یا بارش ہوجائے تو کچھ عرصہ کے لئے جاگ پڑتے اور بہنے لگتے ہیں"

وہ کچھ کہنے ہی والا تھا مگر میں نے اس کے متوقع سوال سے بچنے کی خاطر الٹا اس سے سوال کر ڈالا

''تم یہ بتاؤ کہ دریاؤں کے کیا کیا فوائد ہیں؟''

''ان سے نہروں کے ذریعے آبپاشی ہوتی ہے۔ اور ان کا پانی انسانوں اور حیوانات کے پینے کے کام آتا ہے۔ یہ اپنے ساتھ ایسی مٹی بہا کر لاتے ہیں جس سے زمین کی زرخیزی میں اضافہ ہوتا ہے اور یہ لکڑی کی نقل وحمل میں بھی مدد دیتے ہیں۔ بعض مقامات پر کشتیوں کے ذریعے آمدورفت بھی ہوتی ہے''

''شاباش۔ انہی دریاؤں کی وجہ سے پنجاب کا شمار دنیا کے بہترین زرعی علاقوں میں ہوتا ہے اور یہ خوراک کے لحاظ سے نہ صرف خودکفیل صوبہ ہے بلکہ بعض دوسرے صوبوں اور علاقوں کی غذائی ضرورت بھی پوری کرتا ہے۔ خاص طور پر گندم اور چاول کی فصلوں کی وجہ سے اس علاقے پر بھوک اور سردی کی ستائی ہوئی قومیں ہر دور میں حملہ آور ہوتی اور لوٹ مار کرتی رہی ہیں''

میرا جی چاہ رہا تھا کہ اسے بتاؤں کہ جب وہ لوگ حملہ آور ہوتے تھے۔ ان کی افواج ایک وسیع علاقے کو تاخت وتاراج کرتی ہوئی گزرتی تھیں۔ ان کی سپاہ اپنے لنگر کے لیے مقامی لوگوں سے کھانے پینے کی ہر چیز غلہ، مرغیاں اور مال مویشی چھین لیتی ۔ سونا چاندی اور قیمتی سامان ہتھیا لیتی۔ بعض لوگوں کو غلام اور عورتوں کو لونڈیاں بنا لیتی۔ تاریخ کی کتابوں میں لکھا ہے کہ ایک وقت ایسا بھی آیا جب غزنی کے بازاروں میں ہندوستان سے لائے گئے غلاموں اور لونڈیوں کی اس قدر بہتات ہوگئی کہ لگتا تھا جیسے یہ ہندوستان کا ہی کوئی شہر ہو۔ لیکن میں نے سوچا اس طرح اسے مزید سوالوں کا موقع مل جائے گا اور بات ختم نہ ہوگی، اس لیے میں نے یہ کہہ کر بات مختصر کردی کہ پنجاب کی بڑی خوبی یہ ہے کہ یہاں کے لوگ خوشحال ہیں اور ہر کسی کو پیٹ بھر روٹی ملتی ہے''

میری بات سن کر وہ بہت خوش ہوا۔ لیکن ابھی تھوڑا عرصہ گزرا تھا کہ ملک دولخت ہوگیا۔

یہ ان دنوں کی بات ہے جب ملک پر ایک عیاش اور احمق بادشاہ مسلط تھا۔

یہ اسی کی نحوست تھی کہ ملک کی بہادر افواج کو شکست سے دوچار ہونا پڑا اور دوقومی نظریے کے تحت قائم ہونے والا ملک دولخت ہوگیا۔ شکر ہے نظریہ بچ گیا کہ نظریے سخت جان ہوتے ہیں، اکثر بچ نکلتے ہیں۔ مگر وہی ملک جو اپنی زراعت کے باعث صدیوں سے سونے کی چڑیا مشہور تھا اپنی تاریخ کی بدترین غذائی قلت کا شکار ہوگیا اور ملک بھر میں گندم کے آٹے کا قحط پڑ گیا۔ اور شائد پہلی بار ایسا ہوا تھا کہ دیہی علاقوں میں بھی گندم اور آٹے کی قلت پیدا ہوگئی تھی کیونکہ گندم کا بھاؤ چڑھنے کی وجہ سے زمینداروں نے ساری گندم بیچ ڈالی تھی اور اب نئی فصل کے انتظار میں گن گن کر دن گزار رہے تھے۔ بڑے شہروں میں اس

کی راشن بندی کردی گئی تھی اور آٹے کے حصول کے لئے راشن کارڈز ضروری قرار دیئے گئے مگر رمضان میں صورتِ حال اور خراب ہوگئی کیونکہ مسلمان ذخیرہ اندوز اور منافع خور اس بابرکت مہینے کے فیوض وبرکات سے خوب فائدہ اٹھاتے ہیں۔ اسی لیے ہر رمضان میں اشیائے خورد ونوش اور ہر عیدِ قربان کے بعد گوشت مہنگا ہو جاتا ہے۔

انہی دنوں ایک روز میں اور بھولا بڑی مسجد کے عقب میں واقع محکمہ خوراک کے دفتر کے پاس سے گزرے تو نئے راشن کارڈز بنوانے والے مزدوروں کی لمبی قطار دیکھ کر ہم پریشان ہوگئے۔ میرے منہ سے بے اختیار نکل گیا تھا

''یا خدا پانچ دریاؤں کی سرزمین پر یہ وقت بھی آنا تھا؟''

مگر بھولا خلافِ معمول خاموش رہا۔ البتہ اس نے راشن کارڈ بنوانے کے لئے قطار میں کھڑے لوگوں کو دیکھ کر صرف یہ پوچھا تھا''

''ابا قطار میں صرف مزدور اور غریب لوگ ہی کیوں لگے ہیں؟''

''اس لئے کہ شہر میں مستقل رہنے والوں کے راشن کارڈز پہلے سے بنے ہوئے ہیں۔ یہ راج مزدور قسم کے لوگ شہر میں عارضی طور پر مقیم ہیں۔ یہ لوگ محنت مزدوری کرنے آئے ہیں۔ اب تک انہیں آٹا عام دکانوں سے مل جاتا تھا مگر اب بہت مہنگا اور نایاب ہے اور صرف راشن کارڈوں پر مل سکتا ہے۔''

وہ مطمئن اور خاموش تو ہوگیا مگر بہت اُداس بھی تھا۔ اس نے رات کو کھانا بھی نہ کھایا اور سردرد کا بہانہ بنا کر لیٹ گیا۔

اگلے روز ستائیسویں رمضان تھی اور لیلۃ القدر۔ برکت اور عبادت کی رات۔ ہم طرح طرح کے پکوان کھا کر قریبی مسجد میں پہنچے تو تل دھرنے کی جگہ نہ تھی۔ ہمارے امام صاحب کی دعا کی دُور دُور تک شہرت تھی اس لئے دوسرے محلوں اور مضافات سے بھی لوگ آئے ہوئے تھے۔ ہمیں بڑی مشکل سے بیرونی صحن میں جگہ ملی۔ نمازِ عشا کے بعد امام صاحب دیر تک شبِ قدر کی فضیلت بیان کرتے رہے۔ پھر سب لوگ نوافل پڑھنے میں مصروف ہو گئے۔ رات بارہ بجے دعا شروع ہوئی اور ڈیڑھ بجے دو کے قریب ختم ہوئی۔ اس دوران میں چاروں طرف سے لوگوں کے رونے اور سسکنے کی آوازیں سنائی دیتی رہیں۔ اس نے میرے کان میں سرگوشی کی:

''یہ لوگ رو کیوں رہے ہیں ابا؟''

'' اپنے گناہوں پر نادم ہو کر۔ اللہ سے معافی کے خواستگار ہیں''

''اگر پشیمان ہونا اور معافی مانگنا تھی تو انہوں نے گناہ کئے ہی کیوں تھے''

''بندے بشر سے سرزد ہو جاتے ہیں۔ کبھی دانستہ کبھی نادانستہ''

''دانستہ کیوں؟''

مسجد میں سرگوشیاں اور بحث وتکرار کرنا آداب کے منافی تھا۔ میں نے ڈانٹا

''بک بک بند کرو''

اور اس نے بک بک بند کر دی۔

امام صاحب نے اب دعا کے خوبصورت اور پرشکوہ لفظوں کا گلزار سا کھلا دیا تھا اور اگرچہ بہت سے عام لوگوں کو بھی ہماری طرح عربی اور فارسی کے بعض مشکل الفاظ کی سمجھ نہیں آ رہی تھی مگر یقیناً ان کا مطلب اچھا ہی ہوگا کیونکہ انہوں نے زمین و آسمان کی شائد ہی کوئی اچھی اور بابرکت چیز یا نعمت چھوڑی تھی جو مانگنے سے رہ گئی تھی۔ دنیا بھر کے مسلمانوں کی حاجت روائی، بیماری سے شفاء، موت کے وقت جان نکلنے میں آسانی، قبر کے عذاب اور دوزخ کی آگ سے نجات۔ شہد کی نہروں کے کنارے شراب طہورہ اور حوض کوثر کے جام۔ جب وہ جنت اور آسمان کی اتنی اعلیٰ چیزیں مانگ رہے تھے بھولے نے میرے کان میں کہا:

''ابا انہیں آٹا یاد دلاؤ''

میں نے آہستہ سے جواب دیا:

''بیوقوف یہ مسجد ہے سکول کا کلاس روم نہیں''

وہ اس وقت تو چپ ہو گیا مگر نماز کے بعد گھر لوٹتے ہوئے اس نے پھر وہی بات دہرائی تو میں نے کہا

''احمق! جب مولانا صاحب نے کئی برس پہلے یہ دعا تیار اور ازبر کی ہوگی تو اس وقت آٹے کی قلت نہیں تھی اور یوں بھی شہد کی نہروں، حوضِ کوثر کے پیالوں اور شرابِ طہورہ کے مقابلے میں اللہ تعالیٰ سے آٹا مانگنا بڑی گھٹیا سی حرکت معلوم نہیں ہوتی؟''

وہ خلافِ معمول چپ رہا مگر اس کی شکل سے لگ رہا تھا جیسے وہ میری فہم و فراست پر ترس کھا رہا ہو۔

ایک روز میں نے سب گھر والوں کی فرمائش پر نئی فلم دکھانے کا وعدہ کیا۔

فلم دیکھنا ان دنوں بہت بڑی تفریح سمجھی جاتی تھی کیوں کہ ابھی ٹیلی ویژن اور ویڈیو کی صورت گھر گھر سنیما ہاؤس نہیں کھلے تھے۔ اس روز جمعہ تھا جب ہمیں فلم کا پہلا شو دیکھنے جانا تھا۔ میں نے ایڈوانس بکنگ کروا کر گیلری کے ٹکٹ منگوا لیے تھے اور گھر والوں کو تیار رہنے کی تاکید کر کے ہم دونوں جمعہ کی نماز پڑھنے چلے آئے تھے۔ وہاں ایک عجیب واقعہ پیش آ گیا۔ امام صاحب نے اپنے وعظ میں موسیقی سننے اور فلم دیکھنے کو سخت گناہ قرار دیا اور سینما دیکھنے والوں پر لعنت بھیجی۔ وہ سخت پریشان ہوا کیونکہ اسے یہ فلم دیکھنے کا بہت شوق تھا۔ اس کے سارے ہی دوست دیکھ چکے تھے اور اس کے مختلف سین سنا سنا کر اور گانے گا گا کر اسے ستاتے رہتے تھے۔ مگر آدمی خود پر تو لعنت نہیں بھیج سکتا۔ اس لئے اس نے دعا کے لیے اٹھے

ہوئے اپنے ہاتھ نیچے کر لئے۔ مگر میں بدستور دعا مانگتا اور ہاتھ اٹھا کر آمین آمین پکارتا رہا۔ جس
یقین ہو گیا کہ اب میں جیب میں رکھے ٹکٹ پھاڑ دوں گا اور وہ اب یہ فلم کبھی نہ دیکھ سکے گا۔ مگر مجھے
کر میں نے اسے تسلی دی:

"فکر کی کوئی بات نہیں بھولے، ہم فلم ضرور دیکھیں گے"

۔اس پر اس نے سوالوں کی بوچھاڑ کر دی۔

"وہ جو ابھی ابھی آپ نے آمین آمین کہہ کر دعا مانگی ہے؟"

"ٹھیک ہے یار۔ دعا اپنی جگہ اور فلم اپنی جگہ"

"یہ تو اللہ کو دھوکہ دینے والی بات نہیں ہے ابا؟"

"ہم امام صاحب کی ساری باتوں پر عمل نہیں کر سکتے"

"کیوں؟"

"ان کی دینی معلومات زیادہ تر درست ہوتی ہیں لیکن زندگی کے عام معاملات کے بارے میں
ان کا پڑھا ہوا کورس بہت پرانا ہو چکا ہے اور اس میں لچک اور تبدیلی کی گنجائش نہیں ہوتی، اس لیے ہم ان
کی ساری باتوں پر عمل نہیں کر سکتے"

"مگر ہمارے ماسٹر جی کہتے تھے علامہ اقبال نے بھی سینما کو برائی قرار دیا ہے"

"ہاں انہوں نے اسے صنعتِ آذری کہا۔ وہ بھی اندازہ نہ کر سکے کہ آنے والے زمانے میں
ویڈیو کی کیا اہمیت ہو گی"

بھولے کے ان سب سوالات کا تعلق اس کے بچپن اور لڑکپن کے زمانے سے تھا۔ اب وہ
بڑا ہو گیا ہے لیکن اس کی سوال کرنے کی عادت اور بھی پختہ ہو گئی ہے۔ بلکہ اب عمر اور وقت گزرنے کے
ساتھ اس کے سوالات بھی بڑے اور مشکل ہو گئے ہیں ور وہ اکثر کوئی سوال پوچھ کر مجھے چپ
کروا دیتا ہے۔ اب وہ اخبار پڑھتا اور ٹی وی پر حالات حاضرہ کے پروگرام دیکھتا اور بحثیں سنتا ہے تو میری
شامت آ جاتی ہے۔ وہ طرح طرح کے سوالوں سے مجھے گھیر لیتا ہے۔ ایک روز پتہ نہیں کیا بحث ہو رہی تھی
کہ کہنے لگا:

"یہ ملک اسی طرح رجعت پسند قوتوں کے زیر اثر جمود کا شکار رہے گا یا کبھی روشن خیال قوتیں
اسے بامِ عروج پر لے جانے میں کامیاب ہو جائیں گی؟"

میرے پاس اس سوال کا کوئی معقول اور یقینی جواب نہ تھا پھر بھی میں نے اسے مطمئن کرنے کی
کوشش کی اور کہا:

"بہت جلد ایسا وقت آئے گا جب تعلیم عام ہو جائے گی اور زیادہ تر لوگ رجعت پسندی کی
دھند، جہالت کے اندھیرے اور اوہام پرستی کی دھند سے نکل آئیں گے کیوں کہ الیکٹرانک میڈیا کے طفیل

انسانی فکر و دانش کی ترقی کی رفتار بہت تیز ہو گئی ہے۔ اب اور سوال نہ کرنا پلیز''

وہ ہنسنے لگا جیسے سوچ رہا ہو کہ میں اس کے سوالوں سے ڈرنے لگا ہوں۔ لیکن حقیقت یہی ہے کہ اب اس کے بعض سوالوں کا مجھے واقعی جواب نہیں سوجھتا اور بعض کا جواب میں دینا نہیں چاہتا کہ اس سے فسادِ خلق کا اندیشہ رہتا ہے۔

☆☆☆

مثلاً چند روز پہلے کہنے لگا:

''کسی معاشرے یا قوم کی ترقی کے لیے بددیانت دانا اور دیانت دار احمق میں سے کون بہتر بادشاہ ثابت ہو سکتا ہے؟''

مجھے اس کا فوری طور پر کوئی جواب نہ سوجھا اور میں نے کسی بہانے اسے ٹال دیا۔ مگر رات بھر تاریخ کے بہت سے واقعات پر غور کرنے کے بعد اس نتیجے پر پہنچا کہ بددیانت مگر عقل مند شخص کو جب کسی سازش، چالاکی یا بھائی بھتیجوں کو قتل کرنے کے بعد اقتدار مل جاتا اور ہوسِ اقتدار پوری ہو جاتی ہے تو عام طور پر وہ اپنا گھر بھر لینے کے بعد فلاحی کاموں کی طرف توجہ دینے لگتا ہے۔ اسے آپ گناہوں کا کفارہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس کے مقابلے میں دیانت دار مگر احمق بادشاہ بعض اوقات ملک اور قوم کو ایسا ناقابلِ تلافی نقصان پہنچا دیتا ہے کہ صدیوں تک وہ ملک اسے بھگتتا رہتا ہے!''

میرا خیال تھا کہ وہ میرے جواب سے مطمئن اور خوش ہو گا لیکن وہ بولا:

''کوئی مثال؟''

میرے ذہن میں مثالیں تو بہت تھیں مگر میں جانتا تھا جب میں نے ان کا ذکر کیا تو اسے مزید سوال کرنے کا موقع مل جائے گا۔ اور یہ سلسلہ دراز ہوتا چلا جائے گا۔ اس لیے میں نے کہا: ''بھلے آدمی اب تم بڑے ہو گئے ہو۔ اپنے پاؤں پر کھڑے ہونے کی کوشش کرو اور خود بھی کچھ سوچ لیا کرو''

اس پر اس نے مجھے ڈانٹنے کے انداز میں جواب دیا۔

''ابا آپ پرانے خیالات کے آدمی ہیں، میں چاہتا ہوں، سوچنے اور غور کرنے سے آپ کا ذہن بھی کھلے اور جدید معلومات میں بھی اضافہ ہوتا رہے''

☆☆☆

دَلدل میں دھنسے پاؤں

سمیع آہوجہ

جنگلے کے پیکانی آنکڑے میں پھنسے گُڑیا کے ریشمی کپڑے۔۔!
جو بوسیدگی سے ننھی ننھی دھجیوں ریزوں میں جھڑتے رہتے ہیں۔۔
جن کا میل خورا سلیٹی رنگ بالکل مفقود ہو چُکا۔۔

عمر کے اس حصے میں جب مجھے معاشی فارغ البالی میں پاؤں رکھے دس سال کا عرصہ بیت چُکا ہے۔ جب بھی تیز ہوا کے جھونکے میں گڑیا کے کپڑے پھڑ پھڑاتے ہیں تو بے اختیار شدید کرب کی لہر بے سمتی میں بہالے جاتی ہے۔ یہی شدید کرب کی بے سمتی لہر اِس وقوعہ میں اک سُرخ دہکتا، سینے میں اپنی گذرگاہ بناتا، اپنی ہی بچھائی خواب گاہ کو جلاتا، خراماں خراماں میری عمر کی ڈھلان سے اُترتا آتش فشانی لاوا ہے اور خوابوں کی بارہ دری میں بیٹھے جتنے جھونکے بھی آتے ہیں صرف سوختنی کا دیپک راگ الاپتے ہیں، ڈار سے بچھڑی کونج کی دل خراش کوک کے دروبست میں دمودر یا وارث شاہ کے سینے سے اُٹھتی گھن گرج ہے اور نہ ہی پٹتے ڈھولوں کی تالوں میں بجتی شبِ زفاف کی پھولوں بھری سیج۔۔

اس قصۂ اجبار میں تین بنیادی مہرے، پوری چترنگ کو روندتے، باقی کے سب مہرے پیادہ، اول پرکھ پڑچول کی چالوں میں اُلجھا اک مَیں ہوں، جو پڑوسی ہونے کی بدولت اس جال میں پھنسے رہنے پر مجبور۔۔

دوجی ہیر، دھوبی گھاٹ پر چھوا اُٹھو، بے رحم ہاتھوں سے پٹخ پٹخ کر دُھلتی۔۔

پتہ نہیں وقتِ خرید اُس کا نام کیا تھا مگر اب۔۔؟

اب وہ ہیر کے نام کا سراپہ۔۔

ہیر یے۔۔

بھنبھیریے۔۔

سونے دی جھیریے۔۔

امباں والی کوٹھڑی، بداماں والا ویڑا۔۔

کیڑا اگھار دِتا ای۔۔

اور گھر کی میٹھی آرزو کو مسمار کرتا تیجا۔۔؟

کون۔۔؟

کیدو۔۔!

اور کون۔۔!!

جو اپنی ادھیڑ عمری کو پھلانگتے ساٹھ کی دہائی کے نصف پر جما، سرِ شام سٹیشن ویگن پر اپنے چار سُورما کارندوں کے ساتھ نکل کھڑا ہوتا، اور شہر کے شاپنگ ایریا میں ہر آتی جاتی عورت پر رال ٹپکاتی، رُخسار چاٹتی، ایک ایک عضو کو ٹٹولتی نظریں، شقشقیے کی بلبلاہٹ سنگ پلٹ کر پُشت کی سیٹوں پر براجمان کارندوں پر آ ٹکتیں، اور وہ چاروں باہر پُر ہوس نظروں سے ہر راہ گیر کو ٹٹولتے، آپس میں سرگوشیوں میں دل پسند کو تولتے، شُو کر سُنتے ہی پلٹ کر اُس کی حریص بھوکی آنکھوں تلے بچھ جاتے، تو بند گاڑی میں داد طلب قہقہہ پھٹ پڑتا۔۔

کیدو کی داہنی ٹانگ بچپن ہی سے پولیو کے سورمائی نبرد آزما ہاتھوں سے مُردہ ہو کر سوکھ گئی۔ اور اُس کی چال کو سالم بنانے کی آرزو میں آبائی گھوڑا پال بڑے ساہوکارے نے اپنی زمینوں میں سے دو مربع زمین کی ساری رَت نچوڑ ڈالی اور بالآخر شہر کو جاتی تازہ دم گھوڑیاں ڈاکٹروں کے دوار کے چکر لگاتی، تھکی ہاری گرد سے اٹی، پسینے سے شرابور پلٹ پڑیں، بڑے ساہوکار کا سانپ کاٹا، پھنکارتا پھن دار کلف لگا طُرہ ڈھلک کر ماتھے پر آ گرا، تو بھی سوکھا بار آور نہ ہو سکا، پژماندگی سے چور چور ساہوکار اور نڈھال کارندوں کے سنگ کیدو بیساکھیوں پر ڈولتا، سہارے سے پانچ سیڑھیاں چڑھ کر حویلی کے دیو ہیکل کُھلے دروازے کے رُوبرو رُکا اور چڑچڑاہٹ سے لبریز غراہٹوں میں ڈاکٹروں کو گالیاں دیتا اور اپنی گرج کی گونج سے حویلی کو بھرتا اندر گھس گیا، اور یہ چڑچڑاہٹ اور گھوڑا پال ساہوکارے کا غرور پیچواں مکاری میں دم بخت اُس کے دم دم کے ساتھ ہی چمٹا رہا، لیکن باپ کی ایک بات کی فصل کو اُس نے پانی لگا ہی دیا، دم درود گنڈے تعویز کو متبرک جانتے قبولتے، ساتھ ہی گاؤں کے ایک سیانے کی سیانف کے بولوں کے چکر دیو میں پھنستے، سانڈے اور کالے سواحلی بچھو کے تیل کی بھری بوتل ماہواری ضرورت پوری کرنے کے عہد پر

مستقل قبول کر لیے۔۔
اور اُس کی نشان دہی پر اُس نے چار ساٹھ مسالچی اپنی خدمت پر
اور یہ دو جے شمارے میں اِستادہ مبہم بڑی مدہم نا قابلِ فہم آواز میں گنگناتی منمناتی جو ہیر ہے یہ جی نہیں ہے اور نہ ہی اُس کا دور پار سے بھی کسی طرح کا کوئی تعلق جھنگ سے ہے، مگر نکلتی ہوئی قامت کے ساتھ تیکھے نقش ونگار اور مصورانہ دلکشی میں رنگی انتہائی گورا رنگ کہ ہاتھ لگے تو میل نمایاں، وہ تھی ہی انتہائی حسین مُرقع اور۔۔؟

اور تیجا میں۔۔؟
کہ میں کوئی تخت ہزارے کا رانجھن بھی نہیں۔۔!
کہ بھابیوں کے طعنوں کے مکتب سے اُگتی بولیوں ٹھولیوں اور اُن کے مطالیب کو روندتے درس حُسن کے کُھلتے دروازوں کے پیچھے شنیدن بیل کے کھلتے گلابوں کی مہک میں مسرور ہوتا، اور بارآور فصلوں کی قہرمانہ ملکیتی ہریاول پر مرگ کے دِلفریب شکار میں اندھا زربفت جھولا ڈلا جھومتا مست ہاتھی، شیر کی ایک ہی دھاڑ پر بگٹٹ خالی ہاتھوں لُٹا۔۔
اور مرتبت ڈھونڈی، اور نہ ہی مانگی کہ مجھیں چارنے پر اِک کمی چاکر بننے کی تمنا۔۔
اور پھر کیدو کے کڑوے سازشی بولوں میں گھی اور شکر میں گُندھی۔۔؟
کُھلے دہانے میں اُترتی چُوریوں کا نہ کوئی فوٹو سیشن ہوا۔۔!
مگر میرے ابوا تنے بڑے درباری سرکاری کارمند ضرور تھے کہ ساہوکاروں کے پلاٹ پر تعمیر ہونے والی متوقع حویلی نما بنگلے کے پلاٹ کے پیچھے ہمارا وسیع عریض لش لش کرتا گرین لان اور ہر لوازمِ زندگی سے معمور جدید بنگلہ، اور میں۔۔؟
اپنے ماں باپ کا اکلوتا بیٹا۔۔!
فنی تعلیم کے آخری سال کو پھلانگتے تھیسیز سے بھی فارغ اور نتیجے کا منتظر۔۔!
پچیسویں سال کی دہلیز پر کھڑا متجسس دیدنی کے بے اختیار بَل میں کسا پشت کی تازہ بتازہ تعمیر شدہ حویلی نما بنگلے میں آنے والے پڑوسیوں کی بابت ذہن میں کُلبلاتی کرید، آخرِ کار لان میں گہری سوچ میں غلطاں میری بے مصرف چہل قدمی سے خُود بخُود اک چشمہ پُھوٹ ہی پڑا، وقت تھا شام کی چائے کے بعد کا اور امی ابو کے کسی کی تیمارداری پر چلے جانے کی بدولت دو جا ڈرائیور اور خانساماں کار پورچ میں لان کی کرسیوں میں سے دو پر براجمان، میری بے خبری میں دونوں کی آنکھیں میرے منتشر قدموں پر ڈولتیں اور بالکل دھیمی آواز میں رواں تبصرہ، ملازم ہو یا کوئی دوجا شخص، گھر میں ملوث شرط لازم، گھر بھر کی پریشانی پر استفسار زُبان سے کسی نے کسی لمحے کپکپاہٹ، ہچکچاہٹ یا ہکلاہٹ میں اُتر ہی آتا ہے۔۔ دونوں اُسی تعلق میں بندھے دبے قدموں مجھ سے کچھ فاصلے پر رُک کر اک دوجے کو تکتے سوالیہ چہرے ہلاتے، کہ سوال نامہ کھولنے کی پہل کون کرے، آخر ڈرائیور کی استفساری آواز نے بے چین قدموں کو زنجیر کر ڈالا

تو میں کُھل گیا، پڑوسیوں کے حویلی نما بنگلے میں کون لوگ آرہے ہیں، مالکان میں سے یا کوئی دوجا، نہ جانے کیسے لوگ ہوں گے، پچھلی باؤنڈری وال کی تو سانجھ ہے۔۔

دونوں ہی کُھل کھلا کر ہنس دیے، بس اتنی سی بات پر پریشانی! اُن کا جو چوکیدار ہے نا، اُس سے میں سب کچھ اپچی ہچی اُگلوا چُکا ہوں، اس حویلی نما بنگلے میں ساہوکار کا بڑا بیٹا اپنی نئی نویلی بیوی کے ساتھ گاؤں سے مُستقل یہاں رہنے کے لیے آرہا ہے، گاؤں میں دونوں سوکنیں اک دوجے کو برداشت ہی نہیں کرتیں، باقی کون ہوگا اُس کے ساتھ؟ صرف دو چار نوکر چاکر۔۔

لیکن آنے والوں کی آمد پر سٹیشن ویگن کی غراہٹ اور پھر سرگوشیوں کی منمناہٹ میں پھوٹتی کڑکتی بے معنی و بے الفاظ گرج، حویلی نما نئے نویلے بنگلے کے مکین اسے بغل میں لیے اتارنے کی بجائے، اُسے ٹانگوں سے پکڑ کر شور مچاتے نکال رہے تھے اور وہ۔۔؟

اور وہ بے ہوش، آہ و بکا میں لپٹی، گاڑی سے کھینچ کر لان میں پھینکی گئی۔۔!

اُس کی پہلی کراہ پر میں ہراساں، آواز کے مرکز کی اُور کھنچتا چلا گیا، نجانے کیسے اور کب؟ گریہ کے سُروں کی بُلندی پنچم کی کُنڈی کھولتے تجسُس کو سٹول پر کھڑا کر گئی، دوڑتی زقند بھرتی ڈھونڈتی نظریں آخر کارشت پر ٹِک ہی گئیں، لیکن کچھ واضح شکل نہ دکھنے کی بدولت لپکتے قدم اپنے دومنزلہ بنگلے کی چھت کی پانچ فٹ اُونچی مُنڈیر کی آڑ میں دُبک گئے۔۔

اور اوٹ سے جھانکتی مُتلاشی تجسُس میں شرابُور آنکھیں حویلی نما بنگلے کے احاطے میں کُود یں اور سٹیشن ویگن کی تلاشی لیتے لان میں اُسے گھیرے میں لیے چاروں کی جسامت کے ایک ایک وحشی اُبھار کو ٹٹولتے، اُن کی پچھلی ٹانگوں کے بیچ سے گزر کر گھاس پر سکوڑے ہوئے بے سُدھ ڈھیر جُثے پر پڑتے ہی جیسے اک ڈنک سا لگا اور نہایت سُرعت سے سارے وجود کو نشہ آور بے خُودی نے جکڑ لیا اور آنکھوں کے ڈیلے اُس پر جمے کے جمے۔۔

کیا وہ خواب تھا یا یہ درونِ خواب سرابوں کا اک جہان آباد ہے۔۔؟

یا کوئی اور عالمِ مدہوشی میں بے رَس و بے رنگ شبِ خون زدگی۔۔؟؟

مجھے تو بالکل ہی خبر نہیں تھی نہ ہی گندم میں سے جو کو بینتے علیحدہ کرنے کی تمنا، اور بیتتے زمان کی کتھا ہی کیا۔! اک بے خبری رہی، صِرف کتابوں کے لفظوں کو مغز میں اُتارتے، پیسے کی جھنکار سے اُگتے قیمتی ملبوسات، نئی نویلی گاڑیوں کے تقابل کی ہم جماعتی دوستوں ساتھیوں کی کانوں میں اُنڈیلی جاتی طلائی مُلمع چڑھی سرسراتی تونگری کلبلاہٹ، اور یونیورسٹی کی تمام لڑکیوں کے حُسن و نمائش پر تمسخرانہ تبصرے اور دیوانگی تو وہ خجستہ تھی، آنے والے ایام کے بجتے گھڑیال میں تو شاید بالکل ہی نہ پتہ چلتا، کہ مَیں تو بس گھڑیالی آہنگ میں شرابُور، اک عالم شہوانی کیف کی سوندھی خُوشبو میں پیوست و مگن، کہ اچانک اک گُل گھوٹو زخم آلودہ کمیلے میں حلقوم پر پھرتی تیز چُھری کے نیچے سے اُٹھتی دستک دیتی بلبلاہٹ سے آنکھ پٹپٹائی اور وہ

مضطرب گوشے میں بڑی آہستگی سے در آئی، چادر چار دیواری کی بیرونی محافظت کرتی چھ فٹ اونچائی پر لوہے کی سلاخوں کا جنگلا، اور جنگلے کے آخری حصے پر دونوں جانب چھ چھ انچ لمبے مڑے تیز پیکانوں کی شکل دھارے انکڑے، وہ اُن ہی، دور تک پھیلے جنگلے کے ایک انکڑے پہ لٹکی بے جسد پھڑ پھڑاتے کپڑوں سے اُٹھتی، پہلی ضرب پر ہی لپٹی مُتنبّہ کرتی طویل سرسراتی کراہ۔۔

ہوشیار باش۔۔!

اے بیگانگی میں سرتاپا گُندھے بندھی ڈوروں پرناچتے بے حس ناٹکی پُتلے۔۔!

جاگ۔۔!!

اور میں افتاں خیزاں اک اور خواب کے دوشالے میں ملفوف، لمبے خراٹوں سے تھکاوٹ پر مساج کرواتے چہل قدمی کو اِستادہ ہوا ہی تھا کہ دوسری ضرب کے وقفے میں جھنجوڑتی بے حال کرتی اک طویل چُپ کہ نہ نظر آتے تن و توش، جن کی مُبہم سی بے خدوخال پیکروں کی غُراہٹ اُگلتی پہنائیوں اور پھیلاؤ کی مشرقی پُشت سے طلوع ہوتا، تاریکی سے ذرا سا اُجاگر تر، اک دُھندلا سا ملگجی سُپیدہ ترشح کرتے، خشک تپیدگی کا برستا برساتا، مُسلسل سر سے گزرتا مغرب میں غروب ہوتا تو وہی سارے جہان پر حاوی تاریکی کے لہر نتھی ساؤنڈ، جن کی پہچان، کُھلے جاتیچوں، عورتوں کی چیخیں اور اُن پر چھتر چھاؤں تانتے بجتے ڈرموں نفیریوں، وائلنوں اور کلارنٹوں   کے کان پھاڑ بے ہنگم شور میں گُندھے دوڑتے سُموں کی ضربیں دِل و دماغ کو پچھتی، سارے چلت کرت کا حساب مانگتی، میرے تعاقب میں۔۔!!!

اور میں پوری دلجوئی اور انہماک سے طلائی جھنکار میں ضم، آرزوؤں میں بناتے سجاتے قلعہ نما محلات کے وسیع و عریض کار پورچ کی سیڑھیاں کاریڈور پھلانگتے، اُونچے اُونچے مدور ستونوں کی آڑ لیتے، بھری جیبوں کو ٹٹولتے چاند چہرہ صورتوں کو پھانسنے کے نئے جال بُنتے، موہوم ساؤنڈ بکسوں پر پُر فریب آرزوؤں کی کمندیں مارتے، اُن ہی کی رفاقت میں دوڑنے کو بیتاب۔۔

لیکن سناٹے کے سانس بھرتی دیوار ساکن اور اس کے پیچھے سے اُمنڈتی دھیمی گنگناہٹ چند نا قابلِ فہم رسیلے لفظوں نے کانوں پر دستک دی تو کان سُننے کی تمام تر قوت سے بلند ہوئے، دیوار پھلانگتے ہی تہہ خانے کی سیڑھیاں اُتر کر اُس کے ہونٹوں سے چپک گئے، مُسکراتے دل نشین ہونٹوں کی پنکھڑیاں پھڑ پھڑائیں، آواز کے دھیمے مدھر سُر کانوں کو سحر آگیں تھپکیاں دینے لگے۔۔

اک تھیا نا باکرونا

چھوٹا تھیا نہ موٹا

جُلنا سیانہ پیو کا گھار

جُلنے جُلنے اُسی ملیا گدڑ

گدڑا آکھنا میں تُو ی کھاساں

باکروٹا آکھنا

میں موٹا ہو کے آساں

وت تُو میٹوں کھائیں

مگر یک دم اُس کے دہن سے کراہ پھوٹی اور کوڑے کی خونخوار زنزناہٹ لہرائی، اور دوجی کراہ پھوٹتے ہی اُڑی اور آنکڑے پر جا بیٹھی اور کان ہراساں اپنی پُوری قوت شنوائی کے ہم رکاب چلتے، اور آنکڑے میں لٹکی بے جسد جراحی کراہ نے سُفید موتیا بند آنکھوں میں موہوم دھندلے چھائے بے رنگ تاریک پردے پر اُبھرتے رنگ بھرتے مراڑ میں اک چیرا لگا دیا۔ اور میں یک دم آنکھوں کے حیرت وہرا س میں رنگے کُھلے پَٹ لیے فرش پر مٹی کا ڈھیر، مگر فوراً ہی ضربوں کی شدت سے واویلوں میں پناہ مانگتے، زخم خوردہ کراہوں نے چیرا لگی راہ سے باہر کھینچ لیا۔۔

باہر سب رنگین خواب، چلتی صرصرِ بے اماں کی تندی میں بکھرتے اُڑتے لُٹ گئے، اور روبرو گرسنگی اور بیچارگی میں پسا، لاچارگی سے بوجھل دم کشیدہ گردنیں جھکیں، غلاظت اور تعفُن چھوڑتی مٹی پر پژمردہ نظریں گاڑے سانس کے رہوار کی لگامیں کھینچے بے انت ہجوم، تنفس میں بُو اِنجیکٹ ہوتے ہی میرے رگ وپے میں اک گرم رو بپیر گئی اور اُٹھتے مَروڑ میں مروڑی دیے وجود میں دوختی سے دیدۂ خونبار رنگے رنگ ریز، ایسا ویسا، اک جنونِ غمزۂ فتنہ، کاٹتی خُردۂ الماس قلب میں جا گزیں اور ہیمہ سوختنی کُٹتے خلفشار میں اک دیا سلائی کرے روشن، کہ میرا آپا آپ ہی روشن ہو گیا، لیکن دوسرا اُٹھا قدم، زمین پر اُترتے ہی نظارگی میں اک کیفیتِ نو بہاری کھل گئی، جوانی کے خُمار بھرے خوابوں میں رنگینی پورتا، اُس پر روشنی ترشح کرتا، خوشبویں بکھیرتا حسین سراپا رونما ہو گیا، ہمسائیگی کے حویلی نما بنگلے اور میرے گھر کے بیچ عین وسط میں اک دس فُٹی حدِ فاصل حفاظتی دیوار اور اُس پر چڑھا جنگلا اور آنکڑے، اور اُس کے پیچھے لمبی رسی پر دھوئے ہوئے نچڑے کپڑے بامُشکل ایڑیوں پر اُچکتی، دونوں ہاتھوں کو اونچا کرتے لٹکاپاتی، اور پھر پھولے سانس کو ہموار کرنے کے لیے چند لمحے مُوڑے پر بیٹھ کر لمبا سانس لیتے اپنے مالک پر دِل گیری کا بھی کھاتا صاف رکھنے کی آرزو مندانا بڑبڑاہٹ کھولتی، اور چند لمحوں کے توقف بعد ٹھنڈی سانس بھر کر اُٹھ کھڑی ہوتی، جوانی کی کُھلی رُت پر خزاں کے آتے چھاتے مہین سایوں کی سرسراہٹ عیاں، ایک ایک اُٹھتے قدم پر درد میں لپٹی سانس نچوڑتی۔ میری آنکھوں میں دفعتاً اک کوندا سا لپکا، یہ تو آج کی بات ہے مگر گزرے کل کو زمان ہی کتنا بیتا ہے، ہوا کو ٹھوکریں مارتے، زور آوری دکھاتے اُن کے وحشی قدموں کے نشان اب بھی روشن ہیں، اُس کی دل نشین، رسیلی آواز کی کٹی پتنگ ڈولتی تو کب کی لُٹ گئی۔۔

اک تھیا نا باکروٹا

چھوٹا تھیا نا موٹا

جُلنا سیانہ پیو کا گھار

جُلنے جُلنے اُسی ملیا بھالُو بھالُو آکھنا میں تُوں کھاساں

با کروٹا بجھی گیا، بجھی گیا، بجھی گیا

لیکن کھڑاک تو اب بھی روبرو ہے، ہے کوئی جو اس کی راہ روکے؟ سُنیے! حویلی کا بڑا گیٹ کتنی قہرمانی سے چوپاڑ کھلا، اور غراتی ہوئی اک سٹیشن ویگن کار پورچ میں رُکی۔ گاڑی کے دروازے کھلتے ہی بڑی سفاکی سے زدوکوب کرتے، مغلظات میں غیظ و خونخواری لپیٹے قوی ہیکل زشت صورتوں نے اُسے بے رحمی سے باہوں اور سر کے لمبے بالوں سے کھینچتے ہوئے باہر نکالا اور وہ ماہیٔ بے آب تڑپتی، ہاتھوں کی کڑی گرفت کو جھٹکتے جب لان میں پھینکی گئی تو سبزہ زار پر پھیلا صبح کا نیم روشن سپیدہ رنگ وُنور سے بھر گیا، اور میں اُسی نُور کی جھلکتی بھٹکتی اُڑتی کرنوں میں شرابُور وششدر، کہ بیساکھیوں پر جھولتے کیدو کا اُس پر برستا خون آشام غراہٹ سنگ کوڑا گرا، اور بے سُدھ وجود سے اُٹھتی کراہ، سُکوی پیٹ سے لگی رانیں تڑپ کر کُھلیں اور پھر سمٹ گئیں۔۔

حرام خور جلدی اُٹھ جا، بہانے مت کر۔۔

تیرا مرنا جینا اِسی گھر میں لکھا ہے اب۔۔

اُٹھ جا ورنہ چمڑی اُدھیڑ دونگا۔۔

اور میں ہراساں دیوار کی اوٹ سے لگ کر بیٹھ گیا، مگر کان کو نچکا اُن ہی کی آوازوں کی ذبح کرتی دھار کے ساتھ چسپاں، اور اک کوڑے کی شوکتی زنزناہٹ گھاس پر گری تو کسی مکروہ دیو قامتی پیکر کی دمدے سے اُگلتی کڑکتی آواز شیرنی میں حل ہوگئی، اُس کے اندر اُترتا پہلا گھونٹ نرمی کی تراوٹ گھول گیا۔۔

میرے آقا یہ بے سُدھ ہے، ہم نے اِس کی کافی منجھائی کی ہے۔۔!

ہوش آنے میں ابھی وقت لگے گا۔۔

آپ آرام کریں لمبے سفر نے تھکا دیا ہوگا۔

اور وہ ایک لمبی سُور مائی ہنکارہ بھرتے پلٹا، مگر قدم اُٹھانے سے پہلے غرایا۔۔

اِسے ہوش میں آنے پر پیچھے اس کا کمرا دکھا دینا اور اچھی طرح سمجھا بھی دینا۔۔

مجھے جب ضرورت ہوئی گھنٹی مار کر بُلا لوں گا۔۔

عجب حالِ تجسُّس میں پہیلی پنہاں۔۔! غیظ کی پچکاری سے نعرہ زنی میں نکلے قہر سیاہی کیسے روپ بدلے اور۔۔؟

اور پہنے پیراہن ہولی رنگ۔۔!

اور سب تو دیگر ہوانا۔۔!

کہ جیسے۔۔!!
سُورٹھ میٹھی راگنی رَن میٹھی تلوار۔۔
جاڑے میٹھی کاملی سِجّوں میٹھی نار۔۔
لیکن اس صندلی بدن کنچن سے یہ کیسا برتاؤ۔۔؟
سُوامی کے ہونٹوں نے غُراہٹ اُگلی جو بے معرکہ جُھکی گردنوں والے شَستر دھاری سُوروں کے کانوں کی لوؤں میں قفل بند زنجیر، اور وہ چاروں پیل پیکر انکس کی ضرب سے اسی ہانکتے غیظ کے بَل پر بے سُدھ لچکیلی مہکتی شاخِ صندل کو اپنی کڑی گرفت میں لیے پُشت کی دیوار کے ساتھ ہی اُترتی سیڑھیوں سے ہوتے کمرے میں گُھس گئے، بجھنے کی آس میں متجسس ڈھیلوں کی شست اُس گُلِ تر کی مہک سے بندھی معیت میں چلی مگر پشت کا موڑ مڑتے ہی دیدئی بے در و بے بام، مَیں عاجز، مُضطرب کان آہٹوں، متوقع سرگوشیوں، آوازوں کے ہاتھوں پر دیے روشن کرتے دوار درشن کے پہرے پر اِستادہ، مگر سیڑھیوں سے اُترتے بھاری بھرکم قدموں اور پورن چکر بھری پھرکی، پھر چلو کی آواز کے ساتھ ہی واپسی خاموش سیڑھیاں چڑھتے قدموں کی چاپ کے بعد مکمل سناٹا۔۔
وارث شاہ یہ عجب اجباری کتھا ہے۔۔
تاک میں بیٹھا کون۔۔؟
مَیں۔۔!
مگر مَیں کیدُو نہیں۔۔
اور نہ ہی مَیں۔۔؟
تخت ہزارے کا رانجھن۔۔
اور نہ کوئی جٹ۔۔
مکھن لسی پراٹھے کی مارا ماری میں مست الست۔۔ ٹالیوں کے ذخیرے کی ٹھنڈی چھاؤں میں بچھی کھاٹ پر سر دھرے گہری نیند میں غلطاں۔۔
اور گاؤں کے کامے جیٹھ ہاڑ کی شکر دوپہری میں واہی بیجی کرتے جُتے ہل پر جھٹے۔۔
سر سے پاؤں تک پسینے میں شرابُور رجھے۔۔
بابا وارث شاہ۔۔؟
اسی گھر میں مرنے جینے کی غضب ناکی کیسی۔۔؟
تین بار حویلی کے تفصیلی پولیس چھاپے اور خانہ تلاشی میں وہ بھرے گھر سے غائب کر دی گئی تھی۔۔
اِس چُل بُل کی ذمے داری مَیں اپنے سر پر لیتا ہوں۔۔

اک پرانے لنگوٹ یار جو عدل کے پہلے در پر عرضیداشت کی فائیلیں ہنکارہ بھرتے کان پھڑ پھڑاتے جھاڑتے قلم کی نوک پر دار چڑھانے اُتارنے پر مُہر زن تھا، میری بات سُننے اور دیدنی کی نیش زنی کرنے کو آنکھوں سے پٹی اُتاری اور کانوں کی میل نکلتے آبیٹھا دیوار کی اوٹ، ہیر پر گزرتی بپتا کی آنکھوں میں پڑتی رڑک سے ہی عدلی ڈولتا ترازو فوراً ساکت وسانواں۔۔

اور پے در پے تین چھاپے۔۔

عدلی چوکھٹ کا کُرسی نشین میری چُپل پر اور اپنے اِختیار کی ناکامی پر سخت چیں بہ چیں، ذاتی انا کا مسلہ بنا تو تیجی بار کی ناکامی کے بعد کڑکڑاے نوٹوں کی گڈی پر ساری صورت عیاں ہوگئی، ساری بپتا میں سے چند جھلکیوں پر نہلا دُھلا کر معاملہ ٹھپ۔۔

میرے کانوں میں بھی یاری کی مٹھاس کھولدی گئی۔۔

یارتُو نے کب اِس کشمیری شال کی گرمی اوڑھنی ہے یا شادی کے ڈھول پٹوانے ہیں۔ بس اِس سارے معاملے پر مٹی پڑی رہنے دے، تجھے اُس سے کیا لینا دینا۔۔!

بات کُھلی تو صرف اتنی کہ مری کی پہاڑیوں میں اک گاؤں کی پہاڑی کھو میں سائیں ہرچُو کا تکیہ ہے، دم درود کروا کر لوٹتے بھیڑ بکریاں چراتے گاتے ناچتے اُسے دیکھا تو کیدو وہیں اُس پر مَر مٹا، اُس کے باپ سے لمبی رقم کی جھنکار پر سودا ہوا، اور عین اُسی جگہ دو کلمے پڑھوا کر سٹیشن ویگن میں زاروقطار روتی بلکتی کو لادا اور گاؤں لے گیا، مگر گھر میں بیٹھی دونوں سوکنیں اُسی کی ذات برادری کی، جن کی پُشت پناہی بھی تگڑی، ایک منہ زور کان مُٹے بھائی کی بہن اور دوجی نگر کے ساہوکارے کی بیٹی، دونوں ہی کیدو پر پل پڑیں، اور زخمی حالت میں ہی دوجے گاؤں کے ایک دوست کے ہاں دس دن گُزارے، زخموں پر انگور آتے ہی وہ شہر کی حویلی آپہنچا۔۔

سب کچھ سُننے کے باوجود ہیر کی اُٹھتی کانوں کو چھیلتیں کراہیں میرے اندر کے ذبح خانہ میں ذبح ہوتے پے بہ پے جانوروں کا اُبلتا خون جم کر ہی نہ دیتا، نجانے کیسے فرش پر گرائے حلقوم پر چُھری رکھی تھی کہ آنکڑوں سے پرے، رات اماوس کی اور اُس کڑے پہرے میں دوجا پہر ہوا ہی تھا کہ بس فرش پر پھینکی جاتی اُس کی بلبلاتی دل خراش گُلو میں گھوٹی جاتی چیخ نے مجھے کچوکے دیتے جگا دیا، چند لمحے اپنی عمر کی لپیٹ کے دوہرے پلسیٹے کے دوبدو ہوتے اپنے آپ سے لڑتے ضبط نہ کر پایا اور کیبنٹ کے دراز سے سائلنسر لگا ریوالور کمر میں اُڑسا اور پُشت کی چاردیواری پر چڑھتے، حفاظتی جنگلے کی گُگر پر بنے پیکانی آنکڑوں سے رانیں چھلواتے، پار حویلی کی حدود میں اُتر کر سامنے ہی کے کاریڈور کی پژمردہ زرد روشنی میں زیر زمین بنے ملازم کے کوارٹر کی سیڑھیاں اُتر کر کمرے کا دروازہ کھولا تو آگے گھپ اندھیرا، تلاش کر کے کمرے کا بلب روشن کیا تو مدھم زرد روشنی میں آٹھ بائی آٹھ فٹ کا چھوٹا سا متعفن ڈربہ، فرش پر بچھے موٹے پُھوڑ پر پرانے بوسیدہ کھیس میں سمٹا ہوا ہڈی ڈھانچا، بدن کی ساری رَت نچڑ کر کھلی آنکھوں سے بہتے آنسوؤں

میں سفید رُخساروں پر خشک ہو چکی تھی۔ ایک ہی زاویے پر جمی آنکھیں سوالوں سے پُر، گھڑی کو ہلاتے جلاتے نبض ٹٹولی تو وہ ساتھ چھوڑ چکی تھی، اور میرا وجود شدید اذیت میں گھول اُٹھا، ملامت وطعون قہر میں مَیں اپنے آپ کو ہلکان کرتے ہوئے کوئی نشان چھوڑے بنا جب لوٹا تو کیدو اور اُس کے چاروں توئی سُورما آخری سانس لے چکے تھے۔۔

لیکن سُنیے ابھی ابھی اُس کی آنکڑے سے سریلی آواز کا لہریا اُٹھا ہے۔۔

اک تھیا با کروٹا

چھوٹا تھیا نہ موٹا

جُلنا سیانہ پیو کا گھار

جُلنے جُلنے وت اُسی ملیا شیہنہ

شیہنہ اکھنا میں تُوی کھاساں

با کروٹے ہک جنگ ماری

تے بجھی تے پیو کا گھار وڑ گیا۔۔

لیکن میرے اندر تو گہری جلن کی اندھی بھٹی لگی ہے، کہ میں نے تو ہیر کی رُخصتی کی ڈولی سنوارنے پر کچھ بھی نہیں کیا، کیدو کی حویلی سے دھکّے ٹھولے مارنے کی پرانی رسم سی ہو چلی تھی، کبھی کبار لکڑی سے بھی دُھنا جاتا، لیکن کمیلے کی ذبحہ ہوتی مرکھنی گائے کی ڈکاریں نہ ہوتی تھیں، بس اک سناٹا سالوہے کی دیواروں سے چُنا گیا، مگر ماں باپ دونوں ہی اس کے پَس پڑتے زخموں کی دیوانگی کو سہن نہ کر پائے، اور ہائیر ایجوکیشن کے نام پر اُس کی ماں اُسے اپنی چھاتی سے لگائے لندن لے گئی، مگر وہ اپنے سنگ جَل پاتر کی سنگ پُشت سانجھی دیوار، اُس پر چڑھا لوہے کی سلاخوں کا جنگلا اور جس کے آخری حصے پر پیکانی تیز دھار آنکڑے پر لٹکی بے جسد پھڑ پھڑاتے گویا کے ریشمی کپڑے۔۔

اور پہاڑی بچوں کو گنگناتے لہریے لیتی اک سریلی آواز میں درشنی درپن کھولتی جو خود بھی ہم رکاب بولی بولے۔۔

اک تھیا نا با کروٹا

چھوٹا تھیا نا موٹا

جُلنا سیانہ پیو کا گھار

جُلنے جُلنے اُسی ملیا۔۔؟

بالکنی اور بازار

شمشاد احمد

الارم کلاک بڑبڑائے چلا جا رہا تھا۔ اُسے آنکھیں کھولنی پڑیں۔

'وقت کے جبڑوں میں کراہتی سوئیاں ایک ہی دائرے میں گھومتی رہتی ہیں۔ کیا مصیبت ہے؟ میرا بس چلے تو ساری گھڑیاں اٹھا کر باہر چلتی سڑک پر دے ماروں...... اور کوئی بھاری، تیز رفتار ٹرک انہیں کچل ڈالے'۔

کچن اور چولہا اُسے چوٹی سے پکڑ کر اپنی طرف کھینچ رہے تھے۔

'ابا کو ہمیشہ دفتر کی جلدی ہوتی ہے...... امی کو بستر پر ہی ناشتہ کروانا پڑتا ہے'۔

عمر کے سرسبز نخلستان میں سرد ہوا کی آہٹیں سنائی دینے لگیں تو لڑکی کے ذہن میں کالے کوے کائیں کائیں کرنے لگتے ہیں۔

ابا کی ریٹائرمنٹ دوڑے چلی آ رہی ہے...... جو کچھ سینتا جوڑا ہے، مریل تپش کے ساتھ پگھلنے لگے گا...... میرا کیا ہوگا؟'۔

'چرچ کے ہرے بھرے، پھولوں سے لدے لان میں خدا کی پیاریاں لہک لہک کر اُس کی شان میں مقدس گیت گاتی رہتی ہیں'۔

اس کے زرد رخساروں پر زہریلی چیونٹیاں رینگنے لگیں، اندر بھک بھک کرتا غصے کا لاوا پھوٹ بہا۔
'باہر نکلنے دیں۔ نوکری ہی کر لینے دیں۔ شاید موقع لگ جائے۔ مقابلہ سخت سے سخت تر ہوتا جا رہا ہے...... گھر بیٹھے کچھ نہ ہوگا'۔

ابا سے وہ ہر وقت چڑی رہتی تھی۔

ساری عمر شہر کے جنگل میں گزاری ہے اور سوچ ہر وقت پیچھے چھوڑ آنے والی جنت کی...... اگر وہ جنت اتنی ہی اچھی تھی تو اسے دھتکار کر یہاں آنے کی کیا ضرورت تھی؟'

امی کی بجھی آنکھوں میں سلگتی، گیلی بے بسی روتی رہتی تھی...... اسے دیکھ دیکھ کر وہ اپنے آپ کو مجرم سمجھنے لگتی تھی۔

'خواہ مخواہ پیدا ہوگئی...... میرے نہ ہونے سے کون سی کمی رہ جاتی!'۔

وہ برتن جھٹک جھٹک کر دیوار کی پسلی میں پیوست پلاسٹک کے شیلف پر جمانے لگی۔

اس نے فارغ ہو کر چھپاک چھپاک منہ پر چھینٹے مارے...... پانی صبح ہی صبح دوزخی ہو رہا تھا۔

دوپٹے سے منہ پونچھتے ہوئے وہ کچن سے نکلی تو بغلی کمرے میں تھی۔

امی نے اسے دیکھ کر اٹھنے کی کوشش کر ڈالی اور پھر کراہ کر جہاں تھی، وہیں جم گئی۔

وہ چیخے بغیر نہ رہ سکی۔

'سو بار منع کیا ہے...... بہادری نہ دکھایا کرو'۔

وہ پائنتی پر بیٹھ گئی اور بے دلی سے امی کی ٹانگیں ملنے لگی۔

امی کو بستر سے اٹھا کر زندوں میں شامل کرنے کے لیے اُسے یہ سروس ہر صبح دینا ہوتی تھی۔

پسینہ پانی کے چھینٹوں سے دب گیا تھا...... اب نئے جوش و خروش سے پھوٹ پڑا۔

امی کھسک کر گاؤ تکیے کے سہارے تھوڑا اونچی ہو گئی تھی...... اس کی آنکھوں میں رستی، گیلی بے بسی میں خود غرضی ٹمٹمانے لگی۔

'تم اپنے گھر چلی جاؤ گی تو میرا کیا ہوگا؟'۔

اُسے امی کے جڑواں دکھوں کا احساس تھا...... وہ اُن میں اضافہ نہ کرنا چاہتی تھی...... لیکن اُس کے اندر کی کڑواہٹ اس کے بس میں نہ تھی۔

'فکر نہ کرو...... کہیں نہیں جاتی میں......'۔

اماں کی مسکراہٹ کو جھریوں کے سنپولیوں نے نگل لیا۔

'تیرے منہ میں کالی خاک...... جو منہ میں آتا ہے، بک دیتی ہو...... اللہ سب ٹھیک کرے گا'۔

امی نے خود سے باری باری ٹانگیں ہلائیں...... پھر اوپر کھسک کر بستر سے نیچے لٹکا دیں۔

'جس دن سے شہر میں آئے ہیں، رو رہے ہیں'۔

امی شروع دن سے اپنی ساری پریشانیاں اور بیماریاں شہر کے سر منڈتی چلی آئی تھیں...... لیکن اگر کبھی مرنے جینے پر گاؤں جانا پڑتا ہے تو تیسرے دن ہی لوٹ آتی تھیں۔

امی کھڑی ہوگئی اور سنبھل سنبھل کر کبڑی اٹھک بیٹھک کرنے لگیں۔

وہ خالی نظروں سے امی کے بھاری بھرکم جسم کو عذاب سے گزرتی دیکھتی رہی۔

'کیا دنیا کے سارے دکھ ہمارے لیے ہیں'۔

امی نے اُسے پچکارا۔

'جا...... جسم پر پانی ڈال لے...... بارش کا چھینٹا پڑ جائے تو...... ہماری قسمت میں کہاں!'۔

وہ غسل خانے کی طرف چل پڑی...... غسل خانے دوسرے کمرے کے پیٹ میں گھسا ہوا تھا۔

اُس نے کپڑے اتار کر کمرے میں، بستر پر پھیلا دیئے اور پنکھا چلا دیا۔

شاور کی نیم گرم بوچھاڑ تپتے جسم پر بجنے لگی۔

اس کا جی چاہتا تھا کہ وہ ٹانگیں، بازو پھیلا کر، فرش پر چت لیٹ جائے اور اپنے کھلے بدن کو تیز، چبھتی بوندوں کے حوالے کر دے...... بوندیں اس کے مساموں میں اتر کر اس کے اندر کے پیاسے صحرا کو سرسبز و شاداب کر دیں...... لیکن غسل خانے میں مشکل سے کھڑے ہونے کی جگہ تھی۔

وہ شاور کے نیچے کھڑی کھڑی آہستہ آہستہ گھومنے لگی تا کہ جسم کے ہر حصے کو اس کا حصہ مل سکے۔

اُس پر نشہ طاری ہونے لگا۔

بونی چھت کی نکڑ میں پھنسی پھنسی ٹینکی جواب دے گئی۔

اس نے حسرت سے شاور کے خالی سوراخوں کو دیکھا اور بند کر دیا۔

اس نے گیلے، گدرے جسم پر ہلکا سا تولیہ مارا...... پھر کمرے میں آ کر، بستر پر بکھرے کپڑے جھٹک کر پہنے اور بالکنی میں آ گئی۔

گیلے جسم کو نیم گرم ہوا نے بوسہ دیا تو اسے ایک خوشگوار جھرجھری آ گئی۔

'تنگ فلیٹوں میں اگر بالکنی نہ ہو تو مکین گھٹ کر مر جائیں'۔

باہر سڑک پر صبح کی دیوانی ٹریفک آدم بو، آدم بو پھنکارتی اُڑتی چلی جا رہی تھی۔

سڑک کے پار بس اسٹاپ پر معمول کا ہجوم تھا...... بسیں، ویگنیں، کھڑے کھڑے رکتیں، جلدی جلدی مسافروں کا لین دین کرتیں اور ماردھاڑ کرتی سڑک پر چڑھ جاتیں۔

اس کی نگاہیں بے چہرہ مسافروں پر پھرتیں ایک لمبے مرد پر رک گئیں۔

وہ انتہائی بے شرمی سے اس کی طرف دیکھ رہا تھا۔

لباس اور دھوپ کے چشمے سے اندازہ ہوتا تھا کہ زیادہ سے زیادہ کسی پرائیویٹ کمپنی میں کلرک وغیرہ ہوگا۔

اس نے بالکنی سے ہٹنے سے پہلے اسے چشمہ اتار کر مسکراتے دیکھ لیا تھا۔

وہ ابلنے لگی۔

'لفنگا...... بدمعاش...... گھر سے بندوق تان کر نکلتے ہیں...... جہاں شکار نظر آیا......'۔

اندر آتے ہوئے اسے امی کی بے رحم آواز سنائی دی۔

'کہاں ہو؟'۔
اس نے زیرلب دونوں طرف کا غصہ تھوکا۔
'جہنم میں......'۔
وہ امی کی تبلیغی تقریر سے پہلے ہی بول پڑی۔
'مجھے ابا سے ملازمت کی اجازت لے دو...... اس بند جہنم میں میرا دم گھٹنے لگا ہے'۔
اسے یقین تھا کہ اسے فوراً ملازمت مل جائے گی...... گلی گلی پرائیویٹ اسکول کھل گئے تھے، کھلتے چلے جارہے تھے۔امی نے پھیپھڑوں میں جکڑی غصیلی ہوا کو آزاد کردیا۔
'تیرا باپ کبھی نہ مانے گا...... ہمارے خاندان میں عورتوں کی نوکری کا رواج......'۔
وہ تڑخ اٹھی۔
'کون سے خاندان،کون سے رواج کی بات کررہی ہو؟ جنگلوں میں کوئی خاندان،کوئی رواج نہیں ہوتا'۔
امی بیٹی کی آنکھوں میں بغاوت کے شعلے دیکھ کرسرد پڑ گئی۔
وہ پاؤں پٹختی کمرے سے باہر نکل کر بالکنی میں آ گئی۔
اسٹاپ پر مسافر بدل گئے تھے لیکن وہ لمبوا بھی تک کھڑا تھا۔
اسے دیکھ کرلمبو کے جبڑے کھل گئے اور اس کا ہاتھ بال سنوارنے لگا۔
اسے غصہ آیا لیکن پھر اچانک پگھل کر بہہ گیا۔
اس نے منہ پھیر لیا لیکن بالکنی سے ہٹی نہیں۔
وہ جھک کر نیچے اسٹور میں آتے جاتے گاہکوں کو دیکھنے لگی۔
نیچے بیٹھی اپاہج بھکارن کی نظر اس پر پڑ گئی...... وہ وہیں سے اشاروں میں بھیک مانگنے لگی۔
اسے بے اختیار ہنسی آ گئی...... اس کے تنے اعصاب کی گانٹھیں چھن چھن ٹوٹنے لگیں۔
'کوئی بھی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیتا...... کامیابی کا بس یہی نسخہ ہے'۔
اس کی جھجکتی نگاہوں نے ایک بار پھر بس اسٹاپ کو ٹٹولا۔
لمبو کھسک کر سڑک کے کنارے آ گیا تھا...... اس کی مسکراہٹ پھیل کر قہقہے کے کناروں کو چھونے والی تھی۔
وہ فیصلہ نہ کرپارہی تھی کہ وہیں کھڑی رہے یا اندر چلی جائے۔
جب فیصلہ ممکن نہ ہو تو ہر شے جوں کی توں رہتی ہے۔
وہ ادھر ادھر دیکھ رہی تھی لیکن اس کی تیسری آنکھ لمبو پر تھی۔
لمبو کی دیکھا دیکھی اردگرد کھڑے مسافر بھی اوپر بالکنی کی طرف دیکھنے لگے تھے۔
وہ پریشان ہوکر ہٹ گئی۔
'بڑا ہی بے شرم ہے'۔

وہ اندر آتے ہوئے غسل خانے اور کچن کی درمیانی تنگ راہداری میں دیوار سے چپکے آئینے میں جھانکنے لگی۔
بال گھاس ہو رہے تھے...... کئی دن سے بس بدن پر پانی ڈالے جا رہی تھی۔
وہ امی کو بتائے بغیر باہر نکلی اور جلدی جلدی سیڑھیاں اترنے لگی۔
اس نے اسٹور میں داخل ہونے سے پہلے بس اسٹاپ کا جائزہ لیا...... وہاں ایک لمبی بس رکی کھڑی تھی۔
اس نے ہر شے کو چھپا لیا تھا۔
اس نے اسٹور سے شیمپو کا ساشے خریدا اور باہر نکل آئی۔
بس جا چکی تھی...... نئے مسافر آ گئے تھے...... وہ جا چکا تھا۔
وہ بوجھل قدموں اوپر آئی اور ساشے غسل خانے کے شیلف پر رکھ دیا۔
'انسان کبھی وہ کر گزرتا ہے جو نہیں چاہتا اور کبھی وہ نہیں کر پاتا جو کرنا چاہتا ہے'۔
وہ بالکنی میں کرسی ڈال کر بیٹھ گئی...... ایک لمبی سانس بھری اور آتی جاتی بسوں، ویگنوں پر چڑھتے اترتے مسافروں کو دیکھنے لگی۔
امی پوری طرح سے زندوں کی دنیا میں شامل ہو چکی تھی۔
نیچے کمپاؤنڈ میں سبزی کے ٹھیلے والا اپنی بے سری آواز میں سبزی راگ گا رہا تھا۔
امی کے ہاتھ میں پلاسٹک کی بڑی تھیلی تھی...... وہ کچھ کہے سنے بغیر باہر نکل گئی۔
باقی دن بے لذت زندگی کی طرح گزرنے لگا، گزر گیا...... کھانا پکا...... دوپہر ہوئی...... کھانا کھایا گیا...... شام اپنے وقت پر آئی اور اپنی مخصوص رفتار سے ڈھلتی ہوئی رات میں ڈوب گئی...... پھر دوسرا دن...... وہی پرانی صبح...... گھڑی کی سوئیوں کا ایک اور دائرہ مکمل ہو گیا۔
ابا کے جاتے ہی وہ گھر سے نکل پڑی...... امی نے چور آنکھوں سے دیکھا لیکن کچھ نہ بولی۔
باہر سڑک پر زندگی رواں دواں تھی۔
وہ ابا کے آنے سے پہلے گھر لوٹ آئی تھی...... کام ہو گیا تھا۔
ابا کے تھکے تھکے قدم سیڑھیوں پر بجنے لگے۔
اس نے گھنٹی بجنے سے پہلے ہی دروازہ کھول دیا۔
ابا اسے دیکھ کر مسکرائے...... پھر اس کے چہرے پر جمی برف میں چنگاریاں دیکھ کر سنبھل گئے۔
اس نے پُر اعتماد آواز میں خبر سنائی۔
'ابا...... مجھے ملازمت مل گئی ہے...... میں کل سے جوائن کر رہی ہوں'۔
ابا آخری سیڑھی پر تھے...... وہ لڑکھڑائے...... اس نے ہاتھ پکڑ کر انہیں اندر کھینچ لیا۔

ٹلے باشی کا موچی

(عزرائیل کی یادداشتوں پر مبنی ایک بائیوگرافی)

اسلم سراج الدین

بِکم کی روح جھولے میں ڈال کے عزرائیل پانی کے نلکے کی طرف بڑھا۔اپنے طویل کریئر میں پہلی بار اُسے تکان محسوس ہورہی تھی۔ ممکن ہے یہ تکان نہ ہو، محض اکتاہٹ ہو۔ تاہم یہ ضرور ہے کہ یہ تکان، اُکتاہٹ یا جو کچھ بھی وہ اِسے یہاں کہتے تھے اُسے بری نہیں لگ رہی تھی۔ اَور شاید اگر وہ قدرے ارتکاز سے سوچتا تو اِسے خوشگوار بھی کہہ سکتا کہ اِس لمحے اُسے اپنا وجود جو وجود بھی نہیں تھا جو لا تھا اَور جو اُس کے باپ نے اُس کی غیر مشروط اَور Unquestioned غلامی کو Secure کرنے کے لیے اُس پر لاد رکھا تھا، کہیں کہیں سے تڑختا محسوس ہو رہا تھا۔

خوشگوار یا ناخوشگوار تکان یا اُکتاہٹ کے اپنے لوازمات ہیں۔تم چائے پیتے ہو، کوفی پیتے ہو، جو کا پانی پیتے ہو اَور...... بہت کچھ اَور، مگر فرشتوں کے پلّے تو پیسہ نہ پائی!...... وہ صرف پانی پی سکتے ہیں...... وہ پانی کے پمپ کی طرف بڑھتا رہا......

اَب مجھے ریٹائرمنٹ لے لینی چاہیے۔

شمسی نظام کا ایک سورج کتنے پدم بلین قرن قیام کرتا ہے!۔ اُسے احساس نہیں تھا کہ وہ زمانہ ایسے کتنے سورجوں کے دوران ہائے قیام سے قبل گزرا تھا جب روحیں فقط ٹوٹتے بکھرتے بے نام ذرّوں کے گھروں میں رہتی تھیں اَور اِن ذرّوں کے ٹوٹنے کے بھی ہزار رنگ تھے۔ کوئی پڑا پڑا آپ ہی ریزہ ریزہ ہو

رہا ہے، کوئی بلندی سے گرتے ہوئے دم توڑ رہا ہے۔ ان سب پتھروں کی رُوحوں کو گھیر گھار کر جھولے میں بند کرتے ہوئے اُسے اپنی تمام Expertise کو بروئے کار لانا پڑتا اور جب کبھی کسی زندہ آتش فشاں کے پیٹ میں مرتے ہوئے پتھر کی رُوح کو Collect کرنے کے لئے اُسے جلتی گہرائی میں نیچے اترنا پڑتا تو ابا میاں یاد آ جاتے (نانی تو اُس کی کوئی تھی نہیں) پھر ایک دن دو پاس پاس پڑے پتھروں کے درمیان کائی اُگ آئی...... آہستہ آہستہ روحیں اپنے نئے گھروں فلورا Flora اور فاؤنا Fauna میں منتقل ہو گئیں تو اُس کا کام قدرے آسان ہو گیا اور دلچسپ بھی۔ سمندر ہرا تھا۔ ہرے سمندر سے لجالجا نکلتی ہوئی زمین بھی ہری تھی۔ مزا تو تب آنے لگا جب ہری زمین پر ہریل طوطے بھی آ گئے۔ کسی قطعی بے کار بات کی رَٹ لگاتے ہوئے خوبصورت طوطے کو اچانک دبوچ لینا ایک دلچسپ عمل تھا۔ مگر یہ بہت بہوت پہلے گزرے زمانے سے بھی بہت پہلے بہت پہلے کی بات تھی اور اِس پتنگ باز تک آتے آتے تو وہ اَن گنت روحیں اپنے جھولے میں بھر بھر کر آسمان کے کولڈ سٹور یجوں میں ڈمپ کر چکا تھا...... اور خود وہ مرنے کے لیے زندہ ان اشیاء سے کس قدر مختلف تھا۔ اپنی حیثیت میں ایک منفرد نوع۔ ارتقائی یدہ سے ماوراء ایک ایسے سرمدی دوران میں زندہ جس کے رُوبرو زمان اپنا آپ بھول جاتا ہے۔ پس اُس کے لیے گزشتہ، موجود اور آئندہ میں کوئی حد نہ تھی۔ حدّ مگر موجود ہوتی ہے۔ اِس لیے نمائش کی آرزو کا مارا یہ "دوران" آسمانی وسعت کی بہن "یادؔ" میں کبھی اپنا آپ دکھاتا تو اَن گنت قرون ہلّہ کر کے حال کے ایک ہی لمحے ہی سما جانا چاہتے اور دوران اس گنجان آبادی سے پھٹنے پر آ جاتا...... تو وہ جھنجھلا کر پھیلے پڑتے سارے ماضی کو ایک دھوبی کی طرح☆ اُٹھا اُٹھا حال پر مارنے لگتا۔

مقبروں کی "دانشمند افسردگی" کے منڈپ میں پڑے اپنے اوجھل اُجاگر کارندوں کو احکامات صادر کرتے اور Assignments تفویض کرتے ہوئے اُسے اپنی قابلِ رحم ہستی کا احساس ہوتا اور وہ ایک گجھی بے مقام پیڑ میں ڈوب ڈوب اُبھرنے لگتا اور آنسوؤں کے چشمے میں ڈول ڈال کر بے آب آنکھوں کے لیے پانی کھینچتے...... وہ کراہتا: لارڈ ہیلپ می۔ آئم بورڈ ٹو دی بونز!

لوگ پتے پتھر پانی ہوا آگ...... یہ سب اور بچوں کے ٹرنکٹس (Trinkets) وغیرہ، اگر یہاں اس کائنات میں اپنے وقت پر آ کر معدوم ہو جاتے تو ممکن ہے بنیادی طور پر ناخواندہ ہونے کی وجہ سے وہ اس مغالطے کا شکار ہو جاتا کہ کبھی تو...... وہ موت کے گھروں سے رہائی پالے گا۔ کبھی تو۔ یہ خیال ہی کس قدر میٹھا تھا کہ چیزیں اپنے اِمکانات بسر کر کے معدوم ہو چکی ہیں، اُس کا کام ختم ہو چکا ہے، ارواح کی نقل وحمل کا واسطہ اُس کا دشمن جھولا اُس کے ہاتھ میں نہیں، ریٹائرڈ کاہل کچھ نہ کرنے کا انوپ احساس ہے اور وہ ہے، مگر ہا!

ایسا نہیں تھا۔ یہاں لوگ اور چیزیں عدم اور موجود کو فریب دیتے تھے۔ موجود ہوتے جیسے معدوم ہوں اور معدوم ہو جاتے تو دوسرے ہی لمحے پھر آ موجود ہوتے۔ کسی نئے روپ میں کسی حیران کن میک

اَپ مَیں کے حیرن کُن شہکار...... پتے، پتھر، ہوا کا جھونکا، سموم یا صبا، آگ زمین کی انتڑیوں میں محفوظ بیٹھی ہوئی یا شریر بچّوں کے ہاتھ میں پھلجھڑی، پانی پُر طغیان بپھرا ہوا یا چھوٹے چھوٹے پتھروں کو غسل دیتا ممتا بھرا...... اَور پھر بہروپیوں کا بہروپیا، یہ موچی یا پتنگ باز یا...... یا۔ الغتہ پل بھر نچلا نہ بیٹھ سکنے والا۔ مساموں کی آخری حد تک مٹی میں لتھڑا ہوا یہ آدمی! آج بھی اُس نے انگلیوں کے درمیان سے نکلی پڑتی اُس کی سنپولیے سی بے قرار رُوح کو بڑی مشکل سے جھولے میں بند کیا تھا۔ اَور اَب اِس رُوح کی تڑپن سے یہ جھولا کسی کھیت کھلیان میں گر کر کھل جانا چاہتا تھا...... اوہ فریب خوردہ فریبی! بھکی! تمہیں کیا ہے جو بار بار اِس بے وقعت، کسی اسقاط کے مایوس کن نتیجے زمین نامی اِس سیارے پر چلے آتے ہو! ٹھیک ہے تم اِسی لائق ہو، جو کچھ بھی تمہارے ساتھ ہو جائے کم ہے۔

بیساکھی ہو چکی تھی۔ کھرپے درانتیاں وغیرہ کونوں کھدروں میں پڑی آرام کر رہی تھیں اَور ہل انیوں کی بار آور پیش رفت کی ماری گنجی کھیتیاں پَل پَل صرف ہوتی ایک غیر آرام دہ اُونگھ میں ڈوبی پڑی تھیں۔ اَور ایک پرلذت آرام کی آلکس کہیں گھنی کہیں چھدری دھند کی طرح سب چیزوں پر ٹھہر گئی تھی۔ اپنی خوشحالی کے احساس میں ڈوبے بھڑولے کوٹھیاں اَور کوٹھار بڑی لگن اور لالچ سے اناج مہک کے پاگل مرغولوں پر پہرہ دے رہے تھے مگر یہ مہکیں تھیں کہ کسی نہ کسی طرح اِن بندی خانوں سے بھاگ آتیں اَور خوب اُودھم مچاتیں اَور درختوں کے نیم تاریک جھنڈوں میں، باغوں میں، متروک حویلیوں میں اَور راستہ بدل چکی خشک پڑی ندیوں کے پُلوں نیچے، بہت فتور مچتا۔ زمین اپنی سب جگہیں کھول دیتی اَور کراہتی ہوئی آسمان سے گھٹی گھٹی التجائیں کرنے لگتی اور چیزیں اپنی دوشیزگی کے خطوں کو پامالی سے بچانے نہ بچانے کی ادھوری کوشش کی لذت میں ڈوب کر سسکتی رہتیں اَور مرجھائے بدھی وان بڈھے جن کا پالا مارے سانپ ایسا لہولاش ہو کر ان کی آنتوں میں لیٹا رہتا تھا اَور خود وہ اُس سانپ کے ڈنک کی آرزو میں گم...... اَور اُس وقت میں گم جس کے بدلتے موسموں میں اپنے زوج کا ہاتھ تھامے وہ باغوں کھنڈروں اَور خشک پُلوں کی نرم ناچین تنہائی کو کھوجتے پھرتے تھے......

سانپ زمین سے نکل کر ٹہنیوں پر جھوم رہے تھے اَور موسم شور مچا رہا تھا اَور اس شور کو سن کر نہ پلٹنا تقریباً ناممکن تھا...... تو سب چیزیں، چرند پرند حیوان انسان پلٹ پڑے اَور میلہ لگ گیا۔ خوب کھیل تماشے ہوئے۔ نٹ آئے نقال آئے بھانڈ اَور سانگیے آئے۔ اپنے کام سے پورے طور پر واقف رہس دھاریوں نے وقت میں بہت پیچھے جا کر طلسم خانے اُسار دیئے اَور یوں ٹِلے باشے کے جھنڈوں میں اگلے وقتوں کے شجاع اور رومانی کردار اپنی ہی حرماں نصیبی کا سوانگ بھرنے چلے آئے اَور کبڈی کے پڑوں میں کوڈ کوڈ کرتے مچھلی صفت دوڑو تھے اَور آہن گرفت جاپھی اور شعبدہ باز۔ بلکہ اِس سارے موج میلے کا آغاز ہی ایک پُرلطف شعبدے سے ہوا تھا۔ یُوں کہ پہلے دن جیسے ہی ایک شعبدہ باز گاؤں میں داخل ہوا بڑے انہاک سے چاول چھڑتی ایک بڑھیا کا سُوپ نیچے آ رہا اَور چاول فضا میں اٹکے رہ گے۔ بڑھیا نے

ڈر کر چیخ ماری شعبدہ باز ہنسا اَور چاول چھن سے پرات میں آ گرے۔ چھڑے چھڑائے، صاف سب اروڑ۔
گاؤں کا گاؤں شعبدہ باز کے ساتھ ہولیا اَور میلہ شروع ہو گیا۔

مگر ایک دل...... ٹلے باشے کے پشتینی چمار چھجوے کا...... اس رَونق میلے کے بیچ بھی دوسری جگہوں کی سیروں کو لوچے گیا۔ اپنا کام اُس کے جی سے اُتر گیا اَور ٹلے باشے کی دلدلی گلیوں میں پھنسی ریڑھیوں پر ڈھوروں کی لاشیں سڑتی رہیں اور سڑن کی بُو پرے بنا کر چھجوے کی رُوح پر بلے بولتی رہی...... ریڑھی بان کہاں گیا تھا!...... اپنے چھٹپن سے لے کر اَب تک وہ کتنی ریڑھیوں کو نٹوں کی طرح آسمان میں غائب کر چکا تھا۔ بدلتے موسوں کے ساتھی یہ آوارہ گردنٹ نقال ٹلے باشے آتے تو اُس کے سفوں کے رنگ ہی اَور ہو جاتے۔ اماپ فاصلوں پر کھڑی ٹاہلیوں کے تنوں سے تنے مضبوط رسے پر توازنی بانس سے کھلنڈرائی کرتا وہ اِدھر سے اُدھر دوڑتا رہتا۔ لوگ، لوگوں کی دنیا سڑن گلن کے کیڑوں کھائے ڈھور، ریڑھیاں بہت نیچے رہ جاتے۔ نیلا آسمان ٹکڑا ٹکڑا ہو کر اُس میں سمائے جاتا۔ ہاتھ کی ایک جھاڑو حرکت سے وہ ٹلے باشے کو ایک تھالی پر ہُونجھتا اَور دُوسری پُرفن حرکت سے تھالی کو دانتوں میں پھنسی لمبی چھڑی پر پھینکتا...... چیخو! سالے گندے ڈھورو اَور ڈھوروں جیسے لوگو!...... اچانک اُسے یاد آتا کہ جلدی میں اُس نے اپنا بابا اَور تایا ہکلا بھی تھالی پر ہُونجھ دیئے ہیں (اَور ماں!؟...... ماں! ماں! ماں!) تو کیا!...... ہاتھ کی ایک جادو حرکت دونوں بوڑھوں کو چھڑی کے ساتھ نیچے اُتار لاتی۔ تب بڑی احتیاط سے وہ چھڑی کو دانتوں سے چھڑاتا اور کسی نم جگہ گاڑ دیتا۔ ڈھور ڈنگر اَور اُن ایسے لوگ اَب گھوے جائیں گے، گھوے جائیں گے۔ پھر تھالی رُکے گی اَور لوگ؟...... وہ اپنے بابے کا ہاتھ پکڑتا اور کہتا: آؤ چلیں......

آؤ چلیں۔ آؤ چلیے۔ کہتا ہوا ایک صبح وہ سفنے سے جاگا اَور اپنے بابا کا ہاتھ پکڑ کر باہر کی طرف کھینچنے لگا...... او کتھے چلیے کا کا، دَم تو لے، منہ ہاتھ دھو پھر چلتے بھی ہیں۔ کاکے دی ماں پانی لا اِس کے منہ واسطے، آج پھر سفنہ دیکھا ہے نامراد نے......

اور چہرہ بانہوں میں چُھپا کر وہ کہنے لگا: بابا! دیکھا تو میں نے سفنہ ہی ہے۔ پَر آ پھر بھی یاں سے چلے ہی چلیں۔ میں نَٹ بن جاؤں گا ہم نئے نئے گراؤں جائیں گے نئے کوٹ اور جھوکیں دیکھیں گے۔ مجھے اچھا نہیں لگتا تمہارا مردے ڈھونا، نہیں اچھا لگتا مجھے...... اور اُونگھ گیا بابا کی بانہوں میں ہی اَور بابا موت کا بوڑھا فیلسوف، آنکھ کی پتلیوں کو کاٹتی گندھ کا خیمہ جس کا گھر تھا اَور جس کی دنیا کی خوشبوئیں آسمان کو گئی ہوئی تھیں اپنے اُونگھ میں روتے ہوئے بیٹے کو تھپک تھپک سلاتے سوچتا ہے: کاکے! نوے زمانے کے نوے کاکے! مردہ ڈھور ڈھونا تجھے پسند نہیں، تجھے خبر نہیں کہ تیرے پرکھ مردار کھاتے تھے!؟ اَور مردار کے علاوہ کچھ نہیں کھاتے تھے۔ مراسی سے پوچھو تو تمہیں بتائے گا کہ تیرے پردادے کا دادا ہماری لڑی کا پہلا نابر تھا جو اپنے باپ سامنے ڈانگ طریوں تن کر کھڑا ہوا اَور مردار کھانے سے انکاری ہوا اَور اخیر اُس کا یہ ہوا کہ جنگلوں میں جائے کے بَٹ مار بن گیا اَور سفید روٹی کھانے لگا اَور ایک نابر اَب تو جما ہے، پَر تجھے میں

بُت مارنہ بنے دُوں گا تو شوق سے مردار نہ ڈھو، آخر ہمارے گھر میں صرف یہی کام تو نہیں۔ جوتے سینے کا نوابی صاحبی کام بھی ہے۔ تو جوتے سیا کر نوابی صاحبی کیا کر...... اُس لیپ چھوڑتی بے تا کی کوٹھڑی میں اُونگھنے اور چونک کر چوکس ہونے کی حالتوں کے درمیان اپنے تایا اُستاد کو جوتے بنانے اُور گانٹھنے سے متعلق مختلف کام کرتے دیکھنا، اُس کا حقہ تازہ کرنا بھرنا، یا اُسے دیوار سے ٹیک لگائے پُرخراش آواز میں کوئی پُرانا گیت گاتے سُننا زیادہ دلچسپ نہ تھا۔ مگر ایک بات تھی۔ یہاں وہ بھیانک باس نہ تھی جو جانداروں کے مرتے ہی اُن کی کھال کے مساموں میں زندہ ہونے لگتی ہے اُور جو ناک کے ساتھ ساتھ کانوں اُور آنکھوں تک کو آزار پہنچاتی ہے۔ کمائے ہوئے چمڑے کا کوئی ٹکڑا یہاں کم ہی دیکھنے میں آتا البتہ ہنڈے ہنڈائے چھتروں کا ایک گھٹتا بڑھتا ڈھیر اِس کوٹھڑی کا مستقل حصہ تھا۔ مگر یہ چھتر جو سوکھا ماری زمین یا بھوک مارے واہکوں کے ستے ہوئے چہروں کی یاد دلاتے تھے کب کے اپنی باس زمین کو چٹوا چکے ہوتے اُور اَب بھی اُن کی کوئی باس ہوتی تو زمین اُور مٹی کی باس...... (تبھی تو چھتر اُسے اپنے اپنے لگتے تھے اُور اکثر اُسے اپنے معدے میں ایک آدھ چھتر پڑا ہونے کا گمان ہوتا)...... سو یہ گہری گود کال کوٹھڑی اُسے اچھی لگتی تھی۔ یہاں سکون تھا اور مردار باس سے محفوظ ہونے کا آرام دہ احساس جبکہ اِس سے باہر اُس کا باپ مردے ڈھویا......

ممکن ہے اِس کوٹھڑی کی پناہ میں اُس کے فرار آمادہ سرکسی سفنوں کا سلسلہ ٹوٹ جاتا اُور رفتہ رفتہ فنِ جفت سازی اُستاد انگلیوں سے اُس کی اُنگلیوں میں آجانے سے لوگ اُسے بھی اپنے کام سے خوب واقف ایک صابر و شاکر موچی کی حیثیت سے جاننے لگتے، اپنے وقت میں بندھا اپنے حال پر خوش ایک دھیما دم موچی جو بچوں کے جذبۂ تجسس کو ہوا دیتا ہے...... اپنے دو تکلوں کے درمیان کوئی مرمت طلب جوتا سلائی کرتا ہوا یا کوئی اُور چھوٹا موٹا کام کرتا ہوا جبکہ پاس ہی ناند میں چمڑے کے ٹکڑے نم ہُوا کرتے...... اُور ممکن ہے جو حقہ وہ اَب تازہ کرتا تھا کسی دِن اُس کے بوڑھے اُستاد کے دُنیا سے اُٹھ جانے پر خود اُس کے کام آتا اُور کچی لیپ چھوڑتی دیوار کے ساتھ ٹیک لگائے گڑگڑاہٹوں کے درمیان وہ اپنی پُرخراش آواز میں غرایا کرتا گایا کرتا، کوئی پرانا نا قابلِ فہم گیت، ہاں ممکن ہے فرار آمادہ سرکسی سفنوں کا سلسلہ ٹوٹنے کے بہت بعد، آخر عمر کے مخبوط الحواس برس گزار کردہ بھی ہکلے تائے کی طرح بالآخر......

مگر ایسا نہ ہوا۔ سرکسی سفنوں کے غول پھر ہلہ کر آئے اُور سب کچھ تلپٹ کر گئے۔ ہوا یہ کہ دوسرے ہی برس جب اُس کا ہاتھ ابھی بمشکل رواں ہوا تھا بڑی زبردست باڑھ آئی۔ چھوٹی بڑی ساری چیزیں پانی میں ڈوب گئیں۔ خشکی پر چلنے والے جاندار، مچھلیوں مینڈکوں اُور پرندوں سے جلنے لگے اُور پانی کی دبوچ میں مجبور پڑی زمین سانس باہر کی بجائے اندر پھینکتی ہوئی اپنے آپ کو متعفن کرنے لگی اُور جب آخر کار اُس کی گردن سے پانی کے ہاتھ ہٹے اُور کسمسا کر جمع شدہ تعفن اُس نے باہر پھینکا اُور اُوپر سے تیز دھوپیں لگیں تو ٹلے باشے میں وبا پھیل گئی۔ کتنے ہی گھروں سے جنازہ اُٹھا اُور صف بچھی اُور پشو، لگتا تھا اُن میں

سے کوئی ایک بھی نہیں بچنے کا۔ کوئی یہاں پڑا دانت نکوس رہا ہے اور کوئی وہاں پران چھوڑ رہا ہے اور لے
باشی کا واحد ڈھویا چھجو ے کا باپ بوڑھا تھا بیمار تھا...... اور اُس روز جب ریڑھی گڑھے میں پھنسی ہے تو وہ
ایک بڑی ہی تگڑی بھینس کا مردہ بوچڑ خانے لے جا رہا تھا۔ ہتھی پر دونوں ہاتھ جمائے کے اُس نے زور آ
گے کو مارا اور ساکت ہو گیا۔ ہتھی پر جھول گیا۔ ریڑھی اُلر گئی۔ جب چھجو ادھاں پہنچا تو بوڑھا بھینس تلے دبا
پڑا تھا۔ اُس نے کھینچ کر بھینس پرے کی۔ سوگوار مکھیوں کی فوج بوڑھے کے منہ آنکھوں اور مقعد پر
مکانی آ گئی۔ چھجو ے نے بوڑھے کو کندھے پر ڈالا اور گاؤں سے باہر گاڑ آیا مگر پھر پلٹا نہیں۔ آگے ہی
آگے چلے گیا، آگے ہی آگے،...... ہکلا تا یا ہکلا ہٹوں میں روتا دور تک اُس کے پیچھے آیا۔ چھجوا چلے گیا۔
بے سمت بے نشان۔

ایک بار مڑ کر اُس نے تائے کو پلٹ جانے کا اشارہ کیا اور پھر...... مٹی کا ایک کھلونا جس میں وحشت کی کوک بھری ہو وہ چلے گیا۔ اُس نے ندیاں ناپیں نالے ناپے جنگل ناپے کوک مگر کم نہ ہوئی اور اُسے ایک عجیب شہر لے گئی جس کی گلیوں بازاروں میں باگھ بگھیلے ٹہلتے پھر رہے تھے یا مزے سے راستوں کے بیچ لیٹے تھے۔ بچے اپنے گھروں کی منڈیروں پر بیٹھے یا تاکیوں سے چہرہ لگائے تالیاں بجاتے تھے اور بے حد خوش کہ سب جگہیں زُو بن گئی ہیں۔ پَر یہ اُن کے بابا لوگ اِتے ڈراکل کیوں ہیں! انہیں باہر کیوں نہیں جانے دیتے۔ چھجوا سوچ رہا تھا ضرور وہ سرکس والے لوگ بھی یہیں کہیں ہوں گے۔ کہیں نہ تھے۔ متجس مسرور بچے تھے اور اُنہیں پکڑ پکڑ تاکیوں سے ہٹاتے ڈرہکل بڑے اور کچھ ایسے آدمی تھے (اور عورتیں) جو بے فکری سے درندوں کے درمیان گھومتے اُنہیں راتب ڈال رہے تھے۔ بعد میں اُسے پتہ چلا کہ یہ بھڑوے ہیں اور نکے ٹنڈ بھڑولی بھروا لینے والی نکھابائیاں اور باقی جو تھے وہ سو رہے تھے، رو رہے تھے یا مر رہے تھے۔ میں روؤں سوؤں یا مر جاؤں!۔ یہ سوچتا باگھوں سے بچتا ایک دن اپنے آپ سے بُو بُو میں پتہ نہیں کیا بات کرتا وہ چلا جا رہا تھا کہ ایک فقیر نے چھرا دکھا کے اُس کی لنگوٹی اُتروالی اور چند بچے جو اگرچہ خود بھی ننگے تھے مگر ایک پورے آدمی کا تکیج جن کے لے ایک عجیب بات تھی اُس کے پیچھے ہو لئے پھر پتہ نہیں کیسے اُس کے پاؤں مڑ گئے اور وہ مڑ ٹلے پہنچ گیا۔

وہ شام تھی اور ہکلے موچی کے تکوؤں کے درمیان دِن کے آخری تو پے تھے اچانک کوٹھڑی کے باہر ایک شور اُٹھا اور اُس کے ہاتھوں اور تکووں پر ایک چھاؤں سی آ گئی۔ اُس کی کم نگاہی کو ایک غوطہ آیا اور کسی انجانی چیز کو ایک بے مطلب سی گالی دے کر منہ اُٹھا کے اُس نے آنکھوں پہ ہاتھ سے سایہ کیا۔ وہاں وہ چھجوا تھا۔ ننگا سوکھا بھوکا کالا وحشی۔ باہر سے کسی تماشہ خور بچے نے پتھر پھینکا۔ موچی نے ٹیڑھی بانہوں کو جھکی کمر پر رکھا، کھانستے میں لڑکوں کو ڈپٹا اور ہاتھ پکڑ کر چھجو ے کو اندر لے آیا۔

دِن گزر گئے۔ پوری نیند خوراک لینے سے چھجو ے کی آنکھوں میں سُرت لوٹ آئی۔ اور پھر ایک دن تایانے اُس کا ہاتھ پکڑا اور لوہے کے پیر پَر لا بٹھایا: آ، آ آ م، ہم...... مم............، مجھ سے اَب اَور کام

نہیں ہوتا۔ چھجوے نے سر جھکایا اور ایک جنون آمیز انہماک سے کام میں جُت گیا۔ جُتا رہا۔ جوتیاں بناتا رہا حتیٰ کہ ایک دن ناند میں نم ہونے کے لیے پڑے چمڑے کے ٹکڑے اُگ کھڑے ہوئے اور تناور درخت بن گئے۔ جوتوں کے اِس درخت کی بے آرام چھایا میں لوہے کے پیر پر بیٹھا وہ خود بھی ایک جوتا بن گیا۔ دردوں ماری کسی روح کے پیر کا موکلا جوتا اور ایک دِن برداشت کی حد سے باہر جا کر اُس نے اپنے پنجے سے ایڑی تک سیون بھر دی۔ مستقر کے مستقل ہونے کا یہ ایک اور مقام تھا۔ ممکن ہے زمانے کی ماہل یوں ہی پھرے جاتی اور ٹلے باشی کا موچی وہ چھتر چھجوا یونہی سرنوائے اپنے موری موری تکوں میں رنج کی ریت چھانے جاتا اور اندر اندر روتا رہتا۔ ہاں ممکن تھا اگر ایک روز، حسبِ عادت سرنوائے جب وہ کام میں غرق تھا وہ مرمت مانگتا جوتا آسمان سے اُس کے لوہے کے پیر پر نہ آ گرتا۔

اُس نے بنا سر اُٹھائے اور بنا کچھ کہے سیم زدہ زمین کا وہ سوکھا ٹکڑا اُٹھایا اور سی سلا کر واپس اُچھال دیا۔ گڑ کی ایک بھیلی اُس کے پاس آ کر گری۔ دوسرے روز پھر وہ مٹی مارا جوتا وہیں اُس کے لوہے کے پیر پاس آ پڑا۔ اُس کے نوائے سر اوپر مدھم مفتوح آواز میں کسی نے کچھ کہا بھی...... پچھلے روز کے ٹانکے اپنی جگہ تھے۔ مگر وہ کم نصیب جوتا جسے اپنے پھٹڑ وجود کے پُر دردونوں کو اَن چاہا طول دینا پڑ رہا تھا اَب کئی اور تھاؤں سے اُدھڑ گیا تھا۔ چھجوے نے اُسے گانٹھ دیا۔ گڑ کی ایک اور بھیلی۔ مگر تیسرے روز جب وہ جوتا پھر سر آن پڑا تو مڑ جمادات کو واپس جاتا چھجوا بھی جھلا گیا اور جوتا تُرت جوں کا توں موڑ کر پھر سے چمڑا کوٹنے لگا۔ تب بنا اوپر دیکھے اسے جو احساس ہوا کہ جوتے والا ابھی ٹلا نہیں تو اُس نے ایک نایاب قطعیت کے ساتھ کہا: "اُٹھائے لے جا اپنا یہ سہنسا ہی نمونہ۔ نہ اِس میں آر چلے نہ کیل ٹھکے۔ نئے چھتر بنوا لو، ہاں"......

جواب میں لیے گئے ٹھنڈے سانس کی سردی اُس نے محسوس کی مگر مگن رہا۔ سوئے ہوئے لٹو کی طرح۔ پر لٹو جو سوتا ہے ایک دن جاگتا ہے ڈولتا ہے اور ڈگمگا جاتا ہے اور چھجوے کی ڈگمگ جاگرت کا لمحہ اگلے روز ہی آ گیا جب ایک دھک دھک کرتا انسانی پاؤں کہیں آسمان سے اُتر کر اُس کے لوہے کے پیر پر آ ٹکا۔

اُس کی نشیب آشنا نظروں میں چونکہ سب چیزیں ہی آسمان سے اُترتی تھیں اس لیے نظر کا شائبہ ایک نظر اُس پاؤں پر ڈال کر اُس نے چاہا کہ اپنے کام سے لگ جائے پر پھر ایسے ہوا کہ کسی اَن دیکھے زنبور نے اُس کے سوچنے سمجھنے اور محسوس کرنے کی ساری قوتوں کو اُس کے وجود کی تہوں میں سے اُکھاڑ کر اُس حیران کن پاؤں پر مرکوز کر دیا۔ آرسُوتا اور جوتا (جو وہ ابھی ایک لمحہ پہلے سی رہا تھا) اُس نے ایک طرف ہٹائے اور اُس پاؤں کو دیکھنے لگا: "پیر کا ماپ لے لے۔" اُوپر کسی نے رُک رُک کر کہا۔ "چاچی مان ہی گئی ہے نئی جوتی لے دینے کو...... رقم کتنی لگے گی!" ...... لفظ رقم کے گرد جو ڈر تھا چھجوے نے محسوس کیا نہ کیا، کہ اُس کے احساس پر تو وہ پاؤں پڑا تھا۔ ایڑی کو پنجے سے ملانے والا زیریں خم قدرے نمایاں، دھول میں اٹا وہ چھوٹا سا پاؤں! تڑکے تڑکے ٹلے باشے کے چھیڑ و مال کو چران پر لے جانے کے لیے باہر نکالتے تو دھول ڈھوروں کے پیروں سے نکل کر آسمان پر اُٹھ جاتی اور کہیں کہیں اِس دھول کے سائو سے جھانکتی طلوعی

آسمان کی گلابیاں بہت بھلی لگتیں۔ اَب ایک ایسی ہی آنکھ مار گلابی، طلوعِ آسمان کا کوئی دل چور ٹکڑا
چھوٹے پُر لوچ پاؤں کا وہ پھول اُس کے سامنے تھا۔ چھجا جوتے عموماً ایک دیرپا افادے کے پیش نظر ہی
بناتا تھا اُور اکثر معاوضہ وصول کر چکنے کے بعد اُسے اپنے بنائے جوتوں کے بارے میں کچھ یاد نہ رہتا۔ مگر
کبھی یوں ہوتا کہ اُس کے اُن ہی معمولی اوزاروں، ہتھوڑی رمبی آر اور اکوائی کے اُسی روزانہ کے تال میل
سے ایک جوڑا وجود میں آتا۔ چم چم کرتا، پیارا اُور دل کھینچ جو اپنی اجوکی دُکھ سے اپنے بنانے والے کو دیر
تک متحیر رکھتا اُور پھر اُداس کر دیتا۔ ہا...... ایسی پیاری چیز پاؤں پڑے گی اُور مٹی میں رُلے گی۔ مگر جوتا تو
پاؤں میں جتے گا ہی۔ بھلے ہی جتے۔ بنانے والا کوئی ایسے جوڑے کو بھلا پا سکتا ہے۔ وہ اس کے روزانہ
کے حالات سے باخبر رہتا ہے اور بڑے جتن سے یہ جاننے کی کوشش کرتا ہے کہ کہاں اسے پہلا پھٹ پڑا۔
کب پہلی سیون اُدھڑی! جیسے جوتوں کا وہ جوڑا کوئی بہت گہرا دوست ہو۔ ایسا ایک جوڑا بنا لینے پر آدمی
کے اندر نئے اور انوکھے کاموں پر اُبھارنے والی پُر شور قوتوں کو سکون آجاتا ہے اُور آدمی ایک لمبے عرصے
کے لیے پُر سکون ہو کر لیٹ سکتا ہے، سو سکتا ہے۔ اب صنعت کے ایسے ہی زمروں میں آنے والی ایک چیز،
ایک پاؤں یہاں اُس کے سامنے اُس کی اکوائی پر پڑا تھا۔ اِسے دیکھ کر خیال آتا تھا کہ باقی کے سب پاؤں
جو آج تک اس زمین پر چلے تھے محض اِس ایک پاؤں کو بنانے کی تیاری میں بس ایسے ہی بن گئے تھے۔
غیر اہم۔ طرفی۔ اِس پاؤں کا بنانے والا سب کچھ چھوڑ چھاڑ بڑے اطمینان سے کمر سیدھی کر سکتا تھا۔ سو سکتا
تھا۔ جس بخت آور جوتی کا مقدر ایسا پاؤں ہو، اُس کا بھلا کیا مول!

''رقم!؟...... رقم تو بہوں لگے گی''...... یہ سن کر پاؤں کا انگوٹھا کسی نایاب گلابی فاختہ کی سری کی
طرح کانپا، اُور اِس کانپ کا بلاوا سن کر چھجا جھکا جھجکا اُور پھونکوں سے اُس پاؤں کی دھول چھڑانے لگا۔
اُوپر کھڑی پاؤں والی نے پہلے تو پاؤں کھینچ لینا چاہا، مگر پھر اس تجسس میں کہ دیکھے تو یہ سودائی موچی کرتا کیا
ہے، ایک ایسی دلچسپی سے جو اُس کے لیے نئی تھی وہ اس کچھ کچھ اچھی لگتی حماقت کو دیکھا کی۔ پھونکیں
پھونکیں، پھونکیں۔ وہ اُس کے پاؤں کی ناصاف حالت پر سخت رنجیدہ اور پشیمان تھا جیسے یہ دھرتی، دھرتی
کی دُھول اُس کی اپنی کرنی ہو اُور خود اُس کی کسی غلطی سے پاؤں کا وہ پھول دھول میں اَٹ گیا ہو۔ اُور یہ
دھول، انگلیوں کی بیچ کی دھول تو...... ایسی تھی کہ پھونکوں سے چھٹ ہی نہ رہی تھی۔ اُنگلیوں کے بیچ پھنسے وہ
چھوٹے چھوٹے ذرے اُسے زچ کیے دے رہے تھے۔ آخر تمام ذہنی آنا کانیوں کو ہٹا کے چھجا کرنی کر
گزرا۔ اُس نے پاؤں پکڑ لیا۔ پہلی نیم دل مزاحمت کے بعد لڑکی نے پاؤں ڈھیلا چھوڑ دیا۔ سارے
پاؤں کو اپنے پُر یقین لمس کے واسطے سے اپنے ہاتھ میں محفوظ کر چکنے کے بعد اُس نے تلوے کو ہاتھ لگایا تو
لڑکی نے سسکاری بھری اور پاؤں چھڑانے کی ایک اور کوشش کی اُور پھر ہارتے ہوئے کہا: ''آخر بتا تو
رقم۔ رقم کتنی لگے گی۔'' تب چھجا سر اُٹھاتا ہے کچھ کہنے کو ہونٹ کھولتا ہے، بند کرتا ہے، سر جھکاتا ہے، اُٹھاتا
ہے، اُس کے چہرے میں دیکھتا ہے اُور کہنے کی بات خیال میں کہنے لگتا ہے۔ ''ہائے! مرگئی''...... لڑکی اُس

کے خیال کو سن لیتی ہے اور پوری طاقت سے پاؤں چھڑا کے ایک طرف کو بھاگتی ہے......

پہلے ایک باغ آتا ہے۔ پھر ندی۔ پھر کھیت اور کھیتوں سے پرے کی پگڈنڈی پر ایک شعلہ لپکتا ہوا لحہ بہ لحہ ایک پتولے سے اپنا فاصلہ کم کرتا ہے......اور اِدھر لڑکے بالے جو چھجوے کو دق کرنے کے لیے دِن میں ایک آدھ بار ضرور اُس کی کوٹھڑی کی طرف آیا کرتے تھے اُس روز وہاں کسی کو نہ پا کر تمام جوتیاں اُٹھا لے گئے۔ ایک بھینس کو بھگا کر انہوں نے جوتیاں اُس کے کیلے پر رکھیں اور شام تک بندر کلا کھیلتے رہے۔

اپنے بدن کے بلار پر لگائے موچن اُسے اُن جنگلوں میں لے گئی جن کے کالے کسلمند اندھیرے ایک پُر نیند ہلار پر جھکولتے آہستہ آہستہ کراہا کرتے ہیں۔ ایسے جنگلوں میں آدمی کا سامنا جو کبھی دھوپ کی دنیا کو جاتے راستوں سے ہو جائے تو وہ کنی کاٹ کر بے باٹ اندھیروں کا موڑ مڑ جاتا ہے۔

مگر چھدراہٹ جنگل کا روگ ہے اور یہ روگ ایک دن ہر جنگل کو لگتا ہے۔ زندگی رٹ میں گر کر ڈھرّے پر آ جاتی ہے۔ موچن نے چھجوے کو ایک بچہ دیا۔ جنگل بہت چھدرا ہو گیا۔

رات کی اُتھلی نیند کے بعد ایک صبح چھجوا پاؤں نیچے لٹکائے کھاٹ کی پٹی پر بیٹھا چبھن بھری آنکھوں سے زمین کرید رہا تھا جب روٹیاں پکاتی ہوئی موچن نے خدشے کی نظر سے ایک دو بار اُسے دیکھا۔ اچانک موچی نے کسی اندری چنتا کے جوش میں پیروں کی ایڑیاں بجائیں اور بولا: "موچنی آؤ کہیں اور چلیں"......موچن نے یہ سنا ہاتھ کا پیڑا پلیتھن میں رکھا اور اُٹھ کھڑی ہوئی۔ اندر جا کر دیر تک وہ شیشہ دیکھتی رہی حتیٰ کہ اُس کی ٹھنڈی سانس نے اُس کے عکس کو دھندلا دیا۔

ہوتے ہوتے کتنی ہی سوچوں باتوں اور واقعوں کی تان "کہیں اور چلیں......آؤ" پر ٹوٹنے لگی۔ اِس کے پیچھے چھجوے کی روح میں چھپی اور باتوں کے علاوہ ایک بات یہ بھی تھی کہ ٹلے باشے کی بھوئیں دِن پر دِن بھونچالی حالت میں آئے جا رہی تھی۔ اپنی چنگر بوٹ اولاد کی ہر گھڑی بڑھتی دراز دستیوں کی ستائی چڑچڑی ماں جیسے لوکائی کو اپنے سینے سے توڑ توڑ پھینک رہی تھی۔ قحط، تھوڑ، گھاٹ، سُوکھا۔ ہر پھر کے یہی لفظ لوگوں کی باتوں میں آتے تھے۔ کوئی آدمی اگر سبزہ پانی روٹی وغیرہ الفاظ زبان پر لانے کی کوشش کرتا تو اُسے گل گھوٹو ہو جاتا۔ کوئی دِن تھے کہ ایک پہر سیون سلائی کر کے چھجوا تین پہر موچن کو تنگ کرتا اور اَب موچن چار پہر اپنے موچی کو لوہے کے پیر پر آنکھیں پھوڑتے دیکھتی اور پانچویں پہر اپنی خدمت بدلے مٹھی بھر اناج لینے چل دیتی۔ کچھ سال پہلے کے گھنے کالے ریشم اُس کے بالوں میں اَب مٹی پڑی رہتی۔ ایک دِن اُس نے اپنا پاؤں آئینے میں گھسیٹ دیا۔ دُھول میں سے کالی کالی بیائیاں جھانک رہی تھیں......اور موچی اُس کا بہت مصروف تھا۔ ایک رات موچی نے اپنا ہاتھ اُس کے سینے کی طرف بڑھایا تو موچن وہ ہاتھ پکڑ کر اپنی ایڑیوں پر لے گئی۔ "مجھے ایک جوتا بنا دو۔ پالے آ گئے ہیں"......موچی کچھ کہے بغیر اپنی کھاٹ پر چلا گیا۔

پھر بہت دن گزر گئے اور ایک دِن موچن کی ایک بات پر موچی خوب ہنسا۔ موچن خود موچی سے کہہ رہی تھی: "تم کیوں نہیں اِس پنڈ کا پیچھا چھوڑتے اور کہیں اور جا کر کوئی اور کارا کرتے۔ یہاں اَب تم

سے جوتیاں کوئی نہیں گنٹھوانے کا۔" اَور کیوں نہیں گنٹھوانے کا یہ موچی بھی خوب جانتا تھا۔ زمین کو سوکھا لگ گیا تھا اَور اُس کی بڈّھی عمر ماری شریانوں میں ایک قطرہ لہو پانی کا نہ رہا تھا۔ اَور جھانٹے اُس کے میں کھیسہ اُڑ رہی تھی۔ رنگ جس پر نظر ٹکتی ہے تو آنکھ لو بڑھتی ہے مٹیالا ہوتا ہوتا یکسر مٹ گیا تھا اَور لوگ بھول گئے تھے کہ ڈنٹھل گندلیں اَور پتے کیسے ہوتے ہیں۔ ہر طرف دھوڑ ہی دھوڑ تھی اَور مستزاد یہ کہ ایک پیر پر ساکت کھڑی دوپہروں میں سورج دھوڑ کے پانی میں نہانے آ اُترتا۔ کبھی غوطہ لگاتا اَور کبھی کنارے بیٹھا کالی کالی کرنوں کے برش سے آبی دُھوڑ پر عجیب عجیب تصویریں بناتا۔ ایک تصویر تھی مثلاً کہ آدمیوں کو سزا دینے والے فرشتے دھوڑ کے دریا میں سبز گھوڑے دوڑاتے پھر رہے ہیں۔ اَور غبار وہ تھا کہ بس!...... دن رات کی یکسانیت سے اُکتائے جاندار، ہرن مور اَور آدمی وغیرہ اس انوکھی چتر کاری سے اس قدر خوش ہوتے کہ مر جاتے...... ایسے میں بھلا جوتے کون گنٹھواتا۔ یہ بھی نہیں کہ بارشیں نہیں آتی تھیں۔ بارشیں چھوڑ باڑیں آتی تھیں مگر جب باڑیں لوٹ جاتیں تو لوگ شک میں پڑ جاتے کہ باڑ پانی کی تھی یا دھول کی۔ پھر جب دھول کے بھی پھیلنے کو زمین پر کوئی جگہ نہ رہی تو وہ اُٹھ اُٹھ کر اُوپر آسمان میں اٹکنے لگی۔ جلد ہی آسمان کے سانس میں کالی پیلی دھول کا ڈاٹ لگ گیا۔

"ہت تیرے کی!"...... ایک گدھ کے بھاری پروں سے بُھر کر کچھ دھوڑ موچی کے سر آ پڑی۔ سر سے دھوڑ جھاڑتے اُس نے اپنی بڑے مزے کی ہنسی بڑے زہری ذہنی اُلجھاؤ میں ختم کی: "پر جاؤں کہاں!؟"...... اُس نے بے بسی سے پوچھا۔ پَر موچن کو بھی بھلا کیا پتہ تھا۔ بڑی آلکس سے گھٹنوں پر دونوں ہاتھ رکھ کر وہ اُٹھا تاکہ گاؤں گھوم پھر کے کوئی کھوج لگائے کہ کہاں جانا بہتر رہے گا۔ جب وہ دروازہ نکل رہا تھا۔ تو پیچھے سے موچن کی آواز آئی۔ "سنو! تیلیوں کے گھر ضرور جانا۔ اُن کا لڑکا کئی سال شہر رہ کے آیا ہے"......

"میں خان پور جاؤں گا"...... اُس نے واپسی پر اعلان کیا۔

"خان پور؟"......

"ہاں ساہنسیوں کے خان پور۔ خان پور ساہنسی۔"

فتح تیلی کی باتوں نے چھجو ے کو جادو کے قالین پر بٹھا دیا تھا۔ اِس قالین پر سے اُس نے دیکھا کہ ساری چیزیں صاف پانیوں میں ڈبکیاں لگا کے آئی ہیں۔ اَور بڑی بدلی بدلی نکھری نکھری ہیں۔ چاہتیں، اچھائیں، کامنائیں جو پہلے اپنی جڑوں کی پیاس میں سمٹ کر سوکھ جاتی تھیں اُس نے دیکھا کہ اَب پھر رنگ پہ آئی موچن کے گالوں کی طرح بھری بھری اَور ہونٹوں سے چھوئے جانے کے لائق ہیں۔ روشنی کا ایک سرا کہیں آسمانوں میں گم اَور نچلے سرے سے خود وہ آسمانوں پر چڑھتا ہوا۔ (میں تو کہتا ہوں) یہ دنیا ہی بہت اچھی ہے۔ آدمی کے رہنے کے لیے نہایت موزوں اَور کسی نٹ نگر کی طرح دلچسپ۔ آس پاس کی دھوڑی دنیا سے پرے کسی انوکھے اَن دیکھے بے دھوڑ گوٹھ گراں میں کسی نئے انجانے کام کا آغاز کرنا!......

چم چڑے اَور کھالوں کو یکسر خیر باد کہہ دینا! کوئی چیز اُس کے پچھوکڑ کے سارے دَرد کو اپنے میٹھے ہونٹوں سے چوس رہی تھی اَور وہ ایک ٹھنڈے آرام کی نیند میں ڈوبتا جا رہا تھا۔ تو واقعہ یہ تھا کہ درد سے خالی موجود آس پاس واقعہ میں اتنا برا نہ تھا۔ یہ کھیمہ پھانکتی زمین، تنکلوں کا کھیت آسمان، یہ بھی اچھے ہی تھے اَور تیلیوں کا لڑکا فتحے تو بہت ہی اچھا تھا۔

کسی وجہ سے معلق غبار پھر بھر بھر کے ٹِلے باشے پر گر رہا تھا۔ بے بسی میں بُڑبڑاتے لوگ سر جھاڑ رہے تھے۔ آنکھیں مل رہے تھے اَور تھوتھو کر رہے تھے اَور چھجوے کو ہنسی آ رہی تھی۔ ایک انوکھی رہس کے پُرفن کردار یہ لوگ! بڑی مشکل سے اُس نے ہنسی کو تُھوتُھو اَور کھوں کھوں میں ڈبویا۔ لوگوں کا کیا ہے اُسے مارنے ہی لگیں! تو مار کھانی کیا ضرور ہے۔ چپکا پڑا رہ میرے یاریوں ہی سفوں کی کھاٹ پر۔ ہاں تو کیا کہوے تھا فتحے تیلی! اسلے کو بات ڈالنی خوب آتی ہے۔ کئی بار خان پور ہو آیا ہوں اس کی باتوں ہی کو یاد کر کر کے......

"چھجوے میرے بھرا"...... کچھ ایسے بات شروع کی تھی اُس نے...... "جہاں دو جھیوں کا ریہڑا تجھے اُتارے گا نا! وہاں سے دوای پیر آ گے...... کیا نام تھا!؟ اے ہاں گوندلوں کا چوک ہے۔ پر ابھی تو رکیں نہ واں۔ پہلے سیدھا نانگے پیر کے دربار جائیں۔ اَدب سے سلام کریں اَور دیکھ پیر کے...... کو سلام کرنا نہ بھولیں۔ بڑی کرامتوں والا ہے۔ بڑے بڑوں اور بڑیوں نے بڑا کچھ پایا ہے اس کے سامنے سر نوا کے"......

(بڑا سور ہے یہ فتحے)" دربار سے باہر آؤ تو عنایتے پانواڑی سے ایک بیڑا ایک بیڑی لینا۔ بیڑا منہ میں ڈال اور منہ سے دھوئیں کا گولا چھوڑ کر چٹکی بجانا اَور دیکھنا دال بازار کی سیل...... دیکھ سلا کیا کٹورا بجتا ہے اَور کیا کھوے سے کھوا چھلتا ہے۔ کسی بھانڈے بیچنے والے کی ریڑھی سے ایک تھالی اُٹھا کر بھیڑ کے اوپر سے پھینک دینا۔ دیکھنا کیا سروں سر گزرے چلی جاتی ہے اَور کیوں نہ ہو یہاں پاسے کے پانسو پنڈوں سے لوگ بازار کرنے آتے ہیں...... اَب اللہ کا نام لے اور گھس جا تو بھی اِس بھیڑ میں۔ کسی کو دھکا دے کسی سے لے۔ کسی نرم گرم تھاؤں ہاتھ لگانا چاہو تو لگا لو اَور جو ایسا پتہ نہ ہو تو کسی دِل والے کے لیے جگہ چھوڑ دو...... اَور خود ایک طرف ہو کے شریفوں کی طرح بازار کرو...... سرخی لے پوڈر لے۔ کنگھی لے شیشہ لے سرمہ لے...... اَور یہ سرمے والی ہے۔ گوری چٹی کالے کپڑوں والی۔ چٹو میں دستہ چلاتی کڑے بجاتی۔ تو اُسے دیکھے گا تو تیرا من کہے گا چھجوے! جو تو نے یہ سرمہ سلائی آنکھ میں نہ رکھی تو سمجھ تیری آنکھوں کی لو گئی۔ جب تو اُس کے سامنے بیٹھ جائے گا تو بڑے پیار سے وہ اپنا ایک ہاتھ تیری گدّی پر رکھ کر تیرا چہرہ اپنے بہت قریب کر لے گی، ایک سلائی اِدھر ایک اُدھر۔ تو کہے گا ایک سلائی اَور...... وہ لگا دے گی۔ پر جب تھوک نگل کر تو میمنے کی طرح تیسری سلائی مانگے گا تو کہے گی...... نکال پیسے...... تو پیسے نکالے گا اور وہ جھپٹا مار کر کہے گی: چل پھٹاں کھا۔ زیادہ سرمہ بھی آنکھیں خراب کر دیوے ہے۔" پر تو دِل چھوٹا نہ کریں۔ مسوی ناں۔ آگے بہت کچھ پڑا ہے دِل پرچاوے کے لیے...... اچھا بہت ہو لئے دل پرچاوے۔ اَب کچھ خرید بھی لے۔ دکانوں کی دکانیں ٹھنسی پڑی ہیں۔ گڑ شکر بچے موتی زعفران ہینگ زیرہ سوجی بادام پستہ دار چینی اَور طاقت کے ٹوٹکوں میں پڑنے والی ساری

چیزیں...... اَور ہاں! کہیں موچن لاتیں شاتیں لگائے تو بتا دینا۔ شرموشرمی مارے نہ جانا (سور!) اَور اَب میرے بھائی چھجّو تو چونک میں پونچ گیا ہے۔ اُلٹے ہاتھ پر جرنیلی سڑک ہے۔ اَور سیدھے پر دونوں طرف ٹھوک ٹھکیا ہوتا ہے۔ یہ ترکھان لوہار ٹھٹھیار پیتل تانبے اسٹیل اَور ایلومینیم کے برتن پیٹیاں صندوق اور واہی بیجی کے اوزار بنانے والے ہیں۔ پر تو نے یاں کیا لینا آگے چل۔ یہ پتھروں کا بازار ہے۔ یہاں کپڑا بکتا ہے۔ دُور دراڈے دیہوں میں بنی کھادی سے لے کر چین جاپان کا کپڑا۔ یانہوں کے ایک من موہ الارسے دکندار تھان کھولتے ہیں یوں جیسے تھان کپڑے کا نہیں چن چانی کا ہو۔ اَور رجھی پڑی عورتیں اُتنے تھان پر خود بچھ جاتی ہیں جتنا اُن نے لینا ہو۔ یہ پتھروں کا بازار ہے۔ یہاں دنیا کی ساری ولائیتوں سے آیا ہوا ساری طریوں کا مال موجود ہے۔ یہاں ہر جا میرے آڑی کی دکان بھی ہے۔ میں اُسے تیل دیا کرتا تھا۔ اُوتے جو کپڑا چاہو لے لینا میرا نام لے کر۔ جرا اور آگے ٹپ گروں اَور سناروں کی گلی ہے...... اَور اُس سے آگے...... (یہاں فتح دونوں ہاتھ پٹوں میں لے کے سی سی کرنے لگا تھا اور چھجوے کے "کچھ آگے وی بولیں مریں گا کہ......" کہنے پر اُس نے ہنستے ہوئے پھر سے بات کا سرا پکڑا تھا) آگے ہے گلی ارائیناں۔ سنا تو نے؟۔ گلی ارائیناں۔ چھجوے تو یہاں پہنچے گا تو بڑا حیران ہوگا اور گائے کی طرح گواچ جائے گا اور سمجھ نہ پائے گا کہ کدھر دیکھے اَور کدھر نہ دیکھے۔ (چھا! ایسا کیا ہے واں؟) عورتیں۔ میرے بھائی عورتیں وہ ساری طرح کی عورتیں جن کا تجھے خیال آ سکتا ہے اَور جن کا تجھے خیال نہیں آ سکتا۔ اَور پھر ان سے بھی سوا ہر ا کھ ہر ہر دکھ کی ون سون ترمیت۔ تو نے کہنا ہے کہ سارے کا سارا بس آنکھ ہی بن جائے۔ آٹھ آٹھ نو نو برس کی بدھو بالکائیں جو اپنی ماؤں یا بڑی بہنوں کے ساتھ پہلی وارے یاں آئی ہیں اَور خاص زنانہ استعمال کی چیزوں کو بڑی میٹھی حیرانی سے دیکھ رہی ہیں۔ اَور کوئی ایک ایسی بھی ہے جو الماریوں سے جھانکتی نوکوں کو دیکھتی ہے اَور پھر سب سے بچا کر ایک چور نیچی نظر اپنے سینے پر ڈال لیتی ہے۔ اَور پھر واں چھوہریاں ہیں مانو چھویاں ہیں۔ میٹھے برس میں یہ اُن کے پہلے پیر ہیں۔ ان پیروں کی دھمک سے وہ آپ ڈری جاتی ہیں۔ اَور چوڑیوں کے ٹوکرے پاس جب وہ بیٹھتی ہیں تو بڑی سمٹ سمٹا کر اَور اپنا آپ سمبھال سمھول کر اَور چوڑی چھبے نہ چھبے وہ مردانہ چھوہ کی لذت سے اوئی ضرور کرتی ہیں۔ پھر ان کی بڑی بہنیں ہیں یا مائیں۔ سارے کاج کاروں سے گزری کھائی کھیلی عورتیں، اِس بات سے خوب واقف کہ دکندار سے سودا کرنے کی گرما گرمی میں کب اور کس وقت دوپٹے کو پھسل جانے دینا ہے...... ("تو کیا دُکندار مول توڑ لیتے ہیں؟") کم کم۔ ورنہ توبہ کرو۔ ایسے کچے کہاں شیخ بچے ونج کے پکے۔ (اچھا چھوڑ بازاروں کی باتیں۔ شہر کی کوئی اور بات سنا۔ مجھے کام کہاں کہاں مل سکتا ہے؟)

"کام؟ کام بڑا ہے واں آدمی کرنے والا ہو تو۔"

"پھر تو کیوں بھاگ آیا واں تے۔"

"میں۔ میں بھاگا کدواں تے۔ وہ تو...... وہ تو۔ یار اس کی مجھے خود سمجھ نہیں کہ میں وہاں سے کیوں آ گیا۔ لگتا ہے مجھے کسی نے دھکا دے دیا واپس گاؤں۔ پر کیا پتہ تجھے دھکا نہ ملے اَور شہر تجھے کھپا لے۔"

بے وضع اندیشے۔ اضطراب۔ اُسے بھڑکن لگ گئی۔ وہ اُٹھ کر بیٹھ گیا۔ ساتھ سویا کاکا بھی اُٹھنے کو کر رہا تھا کہ تھپکے جانے سے پھر سو گیا۔ وہ باہر نکل آیا۔ نیند کی منتیں کرتی بے سکون رات ہر طرف پھیلی تھی۔ دیر تک وہ گلیوں میں گھومتا رہا۔ تھک کر ایک بے پہیہ گڈ پر بیٹھ گیا۔ پھر گاؤں سے باہر نکل آیا۔ ایک جھونپڑی میں لڑکے بیٹھے نشہ کر رہے تھے۔ اُسے دیکھ کر وہ جھونپڑی سر پر اُٹھا لیتے ہیں۔ اُسے بلاتے ہیں...... وہ آگے نکل گیا۔ دور تک سوکھی ندی کے کنارے چلتا رہا، پھر ایک جگہ اندر کی طرف اُتر کر نم ریت پر لیٹ گیا اور سو گیا۔ سورج اُس پر چمکا تو وہ جاگ اُٹھا اور کپڑے جھاڑ کر گھر کی طرف چل پڑا۔ گاؤں میں داخل ہوا تو علیے ترکھان نے اُسے آواز دے لی۔ اُس نے سوچا کیا لینا ہے علیے پاس بیٹھ کے اور چلتا رہا۔ پھر پلٹا اور ایک چوکی گھسیٹ کر بیٹھ گیا۔ دونوں جانتے تھے کہ انہیں ایک دوسرے سے کوئی کام نہیں۔ دیر تک چپ بیٹھے رہے پھر علیا اٹھا اور راکھ میں دبا یار کھا اُپلا چلم میں رکھ لایا۔ ایک کش لے کر اُس نے نال چھجوے کی طرف موڑی اور پہلی بات کی۔

''سنا ہے تم شہر جا رہے ہو۔'' اُدھر چھجوے خالی پیٹ کو دھواں لڑ گیا تھا۔ حقے کا وہ کچھ ایسا عادی نہ تھا۔ دیر تک وہ اپنے آپ میں نہ آیا۔ گاڑھا تھوک ایک طرف اُگل کے اُس نے دھوتی سے منہ پونچھا اور نال پھیرتے ہوئے کہا: کیا رکھا ہے شہر میں۔

خاموشی پھر چھا گئی۔ فضا میں حبس تھا اور مکھیاں مستقل تنگ کیئے جا رہی تھیں۔

''تم کہو کیسا کام چل رہا ہے تمہارا اِن دنوں......'' یونہی کچھ کہنے کے لیے چھجوے نے کہا اور علیا ہنس دیا ایسی ہنسی جس میں ہنسی نہیں ہوتی: ''یہ تم پوچھ رہے ہو!۔ کیا تم نہیں جانتے کام کی بابت۔ اَب تو جی چاہتا ہے پہلے جو پیڑھے چوکیاں نِک سُک بنا چکا ہوں توڑ دوں اور پھر سے بناؤں''......

''چھوڑ میرے یار توڑ پھوڑ کیا کرنی ہے تو میرا ڈربہ مرمت کر دے۔''

''پر تیری تو مرغی بھی مر چکی۔ ڈربہ کیا کرے گا......'' تبھی موچن اُسے ڈھونڈتی ادھر آ نکلی: ''تو یہاں بیٹھا صبح ہی صبح گپیں لگا رہا ہے اور میں سارے میں ڈھونڈتی پھری ہوں۔ اَب گھر جاؤ۔ کچھ جڑیں رکھ آئی ہوں چولھے کے پاس۔ تم انہیں دھو رکھنا۔ میں ایندھن اکٹھا کر لاؤں''......

دن بھاری ہو ہو کر گزرتے رہے۔ چھجوا آلکس سے رات دِن کرتا رہا۔ اِدھر بیٹھ گیا کبھی اُدھر جا نکلا۔ شہر کے سفنے دیکھتا رہا شہر نہ گیا۔ موچن نے بھی پھر اُسے نہ کہا۔ تب ایک شام کا کا کہنے لگا:

''میں جڑیں نہیں کھاؤں گا''...... موچن نے چھجوے کی طرف دیکھا اور چپ ہو گئی۔

اُس صبح، صبح سے کچھ پہلے وہ سفنوں والے شہر کے ایک محلے میں سے گزر رہا تھا، کہ کسی نے اُس کی بانہہ پکڑ لی، جھنجھوڑا اور اٹھال کر بٹھا دیا۔ چونترے پر پانی کا گھڑا پڑا تھا۔ چھجوا نہانے لگا۔ اتنے میں موچن نے کھانے کو کچھ تیار کر لیا...... اور اَب وہ ہاتھ کا بُنا ہوا ایک پرانا جھولا کاندھے سے لٹکائے جانے کے لیے تیار کھڑا تھا۔

''کاکا کہاں ہے؟''...... اُس نے پوچھا۔
''بلاتی ہوں۔ باہر ہوگا''...... کاکا آیا۔ جامہ زیبی کی ایک مکمل مثال...... گردن میں ایک پھٹا پرانا کرتا اور ننگی کالی ٹانگوں کے بیچ ایک ساڑھے سات سالہ منحنی لمبائی جھولتی ہوئی...... چھجوے نے اُسے سر سے اونچا اُٹھالیا...... ''ہمت تیرے کی پھر کہتے ہو چھوہریاں ساتھ نہیں کھلاتیں۔ کھلائیں کیسے؟۔ ایں......''
''اِس کے لیے پاجامے کا کپڑا لیتے آنا''...... موچن نے کہا۔
''نہیں پاجامہ نہیں ابا۔ بُوٹ۔''
''ہاں پاجامے کی تجھے کیا ضرورت ہے...... بدمعاش۔''
بابا ننگا سلام کا جواب نہیں دیتا تھا۔ دِن میں ایک بار کبھی دو بار اور کبھی نہیں بھی ایک گھنی مکھم غراہٹ اُس کے پیٹ سے اُٹھ کر ہونٹوں تک آتی تھی۔ لوگ سمجھتے مراد مل گئی۔ وہ بیٹھے گھنٹوں انتظار کرتے اِس مراد کا۔ چھجوے میں انتظار کا یارانہ تھا۔ سلام کر کے وہ بھاگا۔ اَب وہ دال بازار کے دہانے پر کھڑا تھا۔

وہ کیا دیکھتا ہے کہ ایک طرف کو، گری پڑی چیزوں اُلٹی پڑی ریڑھیوں اور چھابڑیوں کی پھوڑا ابھر مار ماری، ایک سُن مسان کچھ لمبائی کچھ چوڑائی ہے...... دال بازار؟...... لمبائی چوڑائی کے دورویہ دوکانیں تھیں، چوپٹ کھلی پڑی اپنی لٹس کی منادی کرتی ہوئی آتش زدہ دوکانیں۔
تھکے ہوئے زائد دھوئیں کی کئی لکیریں آسمان کی طرف جارہی تھیں۔
بعض تنگ جگہوں میں یہ دھواں اندر ہی اندر رس گھول رہا تھا۔ آدمی کہیں کوئی نہیں تھا۔
ذرا آگے چکڑ چنوں کی ایک ریڑھی کھڑی تھی۔ اُن چھوئی اور اُداس ایک بھری پلیٹ تیار پڑی تھی۔ ایک چمچہ بھی اُس میں رکھا تھا۔ آدمی کوئی نہیں تھا۔ ہاں ایک بلی تھی ضرور۔ دہی کی پرات میں چاروں پیر گھسی وہ بڑے چٹخاروں میں تھی۔ دیکھتے ہی دیکھتے وہ ریڑھی سے کودی۔ ایک دوکان کے تھڑے نیچے غوطہ کیا اور ذرا دیر میں دو بلونگڑوں کو ساتھ لگائے پرات میں پلٹ آئی۔ پیچھے پیچھے ایک بلا بھی چلا آیا، کاہل بے زار اور سخت اُکتایا ہوا...... آدمی کہیں کوئی نہیں تھا...... اِس ریڑھی سے پرے کا بازار دھیرے دھیرے ایک سائیں بھائیں کرتی چپ چاپی کو پپ کر رہا تھا۔ ایک تھپیڑا اِس سنسناتی چپ کا اُسے بھی آکے لگا۔ اُس نے اِدھر اُدھر دیکھا اور ڈرتے ڈرتے دائیں ہاتھ اُلٹی پڑی مٹی کے برتنوں کی ریڑھی سے ایک تھالی اُٹھائی، ایک بار پھر اِدھر اُدھر دیکھا اور بازار کی کھلی کُکھ میں دے ماری۔ دھوئیں کی کئی ایک لکیروں کے سرکٹ گئے پھر فوراً گردنوں پر آئے اور...... تھالی ایک جگہ گر کر ٹکڑے ٹکڑے ہوگئی۔ شور سے چٹوری بلی بلا اور بلونگڑے بھاگے اور ایک چھجے پر چڑھ کر کلی کرنے لگے۔
ایک بار یہ فتح تیلی ہاتھ آئے تو...... غیر موثر غصے میں پھنکارتا ڈرتا وہ آگے بڑھا۔
اَب اُس نے کچھ آوازیں سنیں۔ بائیں ہاتھ کی دوکانوں کے اُس طرف سڑک تھی۔ گھٹتی بڑھتی

دور ہٹتی اور کبھی پاس آتی ایک نشانے پر لگتی وہ آوازیں اُسی سڑک کی چڑھتی سمت سے آ رہی تھیں۔ ایک بار تو اُس کا جی کیا کہ گڑ بیچنے والوں کی گلی سے ہو کر نکلے اور دیکھے......

پر پٹس مارے اِس بازار پر کیا آفت آئی!؟...... یہ سینہ کوبی کر رہا تھا۔ کیوں! گاہکوں سے مکھیوں کے ٹوتنک کے دام کھرے کرا لینے والے دکندار اور خدا جنے کیا کیا گوٹھوں کوٹوں سے آئے وہ چیزوں کے اندر کی صفات کے بڑے جانو گاہک تھوک بیوپاری پرچون عورتیں جوان جواک...... سارے کہاں گئے!...... اِردگرد باتوں کتھاؤں ایسی کوئی بات ضرور تھی، اچھی لگ کر ڈرانے والی پراسرار اور دلچسپ...... بات جو آدمی کو کھدبد میں مبتلا کر دیتی ہے۔ وہ آگے بڑھا۔

یہاں بہت سا سامان منیاری بکھرا پڑا تھا۔ کھاج ماری ایک کتیا ایک انگیا نوچ رہی تھی اور اُس کا میاں ذرا ہٹ کر بیٹھا بڑی لگاوٹ سے اُسے دیکھ رہا تھا۔ چھچوا کسی چیز پر رپٹ پڑا۔ سنبھل کر اُس نے دیکھا کہ آس پاس سرمے کی کئی شیشیاں بکھری پڑی ہیں۔ ادھر پچّو پُڑا منہ چڑا رہا ہے۔ دستہ اُدھر لڑھک گیا ہے۔ تبھی ایک سرمئی چُوڑا اُس دستے کے ساتھ لگ لگ کے بجنے لگا...... ایک ایسے آبی آہنگ میں جو نشیب کو تو خیر پر کرتا ہی ہے، ہوا میں بھی رخنے بنا لیتا ہے۔ ایک آہستہ خرام دھیرج سے فراز کو چھوتا رہتا ہے...... سرمے کی خواہش میں اُس کی پلکوں نے اپنے آپ کو پیٹ ڈالا۔ چیزیں بھرنے لگیں، کٹنے لگیں اور اُن کے پُل تلے کا پانی کچھ تو سوکھ گیا اور کچھ ناقابلِ بیان شتابی سے گزر گیا اور اپنی گزران میں آگے بہت آگے جا کے ایک اور دنیا کو سیراب کر آیا۔ اور کتاؤ کے عمل سے بنی اُس جادو دنیا کے ایک پرافسوں بازار میں بجتے کٹوروں کے درمیان وہ بیٹھی تھی، وہ خواب سوانی وہی سندر سرمے والی۔ تب آس پاس سو گیا سب کچھ معدوم پانی کے گریزاں آہنگ میں بہہ گیا۔ وہ تھا۔ وہ تھی۔ ماسوا نہیں تھا۔ لٹی پٹی جلی ادھ جلی دکانیں، مختلف جنسوں سے کبھی بھری اور اب راکھ ہوتی ہوئی بوریاں، لہسن پیاز ادرک اور ہزار طرح کی دوسری چیزیں بھی اَب نہیں تھیں۔ پھر سرمے کے ڈھیر سے جھانکتے ٹھنڈے نور کا نرم ہاتھ اُس کی گدّی پر آیا اور اُس کا چہرہ اپنے چہرے کے بہت قریب کر کے اُس کی آنکھوں میں لو پنکانے لگا۔ تب یگوں کے اندر یگ بیت گئے اور جب وہ کہہ رہی تھی: "............"

تو اُس دنیا نے ٹیس کیپسول میں بٹھا کے اُسے اِس دنیا میں لا گرایا، یہاں انہی روزمرہ مگر روزمرہ سے کٹی پرموت چیزوں کے درمیان......

ایک گدھا کسی گاؤں سے گڑ لاد کر لایا تھا۔ شاید اُس بھونچال کی بھاجڑ میں جس کی تباہ تصویر وہ بازار تھا اُس کا مالک اُسے چھوڑ گیا تھا۔ خودمختاری کے چٹیل میدان میں راہ گم کردہ چھچھوے کے پاؤں کی آہٹ پا کر بدکا۔ ایک طرف سے گڑ کے ڈلے گرنے لگے اور دوسری طرف سے جھٹ بیٹھنے لگی۔ ڈھنچوں ڈھنچوں جہاں تہاں اُلجھتا وہ کچھ دور تک تو بھیلیاں بانٹتے گیا اور پھر چوک میں جا کے ڈھیر ہو گیا۔ اِس چوک کے سیدھے ہاتھ کی سڑک پر تالے تالیاں بنانے والوں اور ٹین گروں کی دکانیں تھیں۔ اِن کی

بربادی پر اُڑتی نظر ڈال کر اُس نے اپنے کانوں سے اُلٹے ہاتھ کی سڑک کو دیکھا تو اُس کے حواس کو وہ آوازیں پھر گرفتار کرنے لگیں۔ اُلٹے ہاتھ کی یہ سڑک شیشوں والے ہوٹل کے سامنے سے گزر کر جرنیلی سڑک سے مل رہی تھی۔ اِس لئے اُدھر سے آتی وہ آوازیں یہاں موٹی مضبوط اَور واضح ہوگئی تھیں۔ کبھی اُن کے آگے بہت چھوٹے سوراخوں کا چھالنا آ جاتا اَور ایک لمحے کے مدھماؤ کے بعد وہ مائل بہ مرکز ہو کر پوری شدت سے ایک خاص نشانے پر لگتیں اَور کبھی بھاری نوکیلے پتھر بن کر کسی منجنیق کے خزانے میں سے نکل جاتیں اَور نکلے جاتیں اُسی ایک نشانے کی مار پر۔

یہ نشانہ!؟

وہ جائے اَور جا کر معلوم کرے...... مگر کسی جن کی آستین یہ بازار اُسے ڈرا کر رجھا رہا تھا۔ ڈر بجھا ہوا وہ آگے بڑھتا رہا۔

آدمی درد کا درخت ہے۔

سمتیں جن میں جانے کی گنجائش ہے اَور سمتیں جو جانے جا سکنے کا فریب ہیں۔ اُن سمتوں کے میدان میں آدمی بھاگتا رہتا ہے۔ اپنی نوع کے سارے قرن، ساری زندگی سر پٹ بگٹٹ یا تھکٹٹ ایک آہستہ جُو مریل چُور چال میں کہ شاید کہیں کسی طرف وہ فاصلے ہوں جن کی مسافت طول کھینچ لے اَور درخت کی جڑیں تڑخ کر ٹوٹ جائیں۔

بادل جب تلواریں سونت کر ایک دوسرے پر ٹوٹ پڑتے ہیں تو آدمی شعلوں کے گھوڑے پر بیٹھ جاتا ہے۔ اسے کیل چبھوتا ہے۔ آسمانوں میں اَور آسمانوں سے پار وہ اس گھوڑے کو بھگائے لئے جاتا ہے جب کہ درد کی پر فریب جڑ کا کوئی موہوم سرا گھوڑے کی ٹانگوں سے بندھا ہوتا ہے۔

اس معکوس سفر میں اگر میں اپنے مبداء کو پہنچ بھی جاؤں، اپنے بوڑھے باپ کے گھر، تو کیا اس درخت کی جڑیں کٹ جائیں گی، درخت جو کہ میں ہوں،...... وہ سوچتا ہے اَور پھر مایوس مجنون جھلایا ہوا اپنا آپ چھوڑ دیتا ہے (کسی سانپ کو جیسے درخت کی چوٹی پر موت آجائے) اَور اس نا قابلِ خیال بلندی سے نیچے گرنے لگتا ہے۔ درمیان میں ہوا ہے جس میں لوہے کے پرندے ہیں، نیچے موٹے دبیز پانی ہیں جن میں لوہے کی شارکیں ہیں۔ وہ پانی میں سرپٹ

بھاگ لیتا ہے ...... بیوقوف! لوہے کی شارکوں پر لوہے کے پرندوں پر رننگ بریک نیک، یہ ہے آدمی! مگر یہ درخت کہ جس کی جڑیں کٹتی نہیں ہیں تڑختی نہیں ہیں ...... درد کا یہ بیوقوف درخت.

اَب اُس کے پیروں میں بڑے بڑے چورس پتھر بچھے تھے۔ اِسی لیے اِس بازار کو پتھر بازار بھی کہتے تھے۔ کچھ آگے یہ دال بازار کے پہلو سے رگڑ کھاتا ہوا چڑھتے میں ریلوے اسٹیشن پر جا کھلتا تھا۔ اِسی لیے اسے ریل بازار بھی کہتے تھے۔ پتھر گھس گھسا کر پیالوں ایسے ہو رہے تھے۔ کہیں کہیں کوئی پتھر ابھی تک اُبھرواں تھا۔ ایک پتھر کے پیالے میں سبز رنگ کا پتلا پاخانہ بھرا تھا۔ کہیں کہیں اُوپر سے آتی سیڑھیاں پتھروں تک اُتر آئی تھیں۔ اُوپر چوبارے تھے۔ مگر آواز کسی چڑیا کی بچے کی بڑے کی نہیں تھی۔ اُس کے دیکھتے ہی دیکھتے سُوّر کا ایک خوبصورت پالتو بچہ تیزی سے سیڑھیاں اُترتا آیا اور اس کے پیچھے پیچھے اُسی تیزی سے اُس سے زیادہ خوبصورت اُس کی بہن۔ مگر وہ آخری زینے پر رُک گئی اور سکون سے بیٹھ کر اپنے بھائی کو دیکھنے لگی جو کہ پتھر کے پیالے کے کنارے بیٹھا حریص نظروں سے پتلے سبز سیال کو گھور رہا تھا۔

یہاں زیادہ تر کپڑے کی دکانیں تھیں اور اُن کے اُوپر کرخت چوبارے تھے جن کے سیاہ چوبی دریچے بازار کے اُوپر آدھ بیچ آ کر ایک دوسرے سے گلے مل رہے تھے۔ اور جہاں ایسا نہیں ہوا تھا موسموں کے شدائد سے بچنے کے لیے دوکانداروں نے چھولداریاں تان لی تھیں، بازار کی سیاہ کلائی آستین میں ملفوف جیسے۔ چھجوے کو پھر جن کا خیال آیا (جن کی کلائی پر چلتے چلتے لوگ اُس کی بغل کے بالوں میں کھو گئے ہیں) ساتھ ہی کم جگہی اندھیرے اور سیلن کا احساس شدید ہو گیا۔ اور اُسے اپنے پیروں تلے ایسی چیزوں کے ہونے کا احساس ہونے لگا جو سیلے ہوئے اندھیرے میں رہنا پسند کرتی ہیں ...... سانپ، گوہ ...... جب وہ چھوٹا تھا تو ایک رات ٹلے باشے کی ایک حویلی میں چور آئے تھے۔ صبح گاؤں والوں نے دیکھا کہ چھوٹی اینٹوں کی حویلی کی سب سے اُوپر والی تاکی پر ایک گوہ نے پنجے گاڑ رکھے ہیں اور بالکل بے حرکت ہے۔ اُس کی دُم سے بندھا سن کا رسہ زمین پر لٹک رہا تھا۔ چھجوے نے کسی گوہ کے پنجے اپنی آنتوں میں محسوس کیے۔ بڑے پُر پیچ جتن سے اُس نے اُوپر دیکھا۔ ایک چوبارے کی تاکی کھلی پڑی تھی اور اندر کی طرف ہرے پام کا گملا رکھا تھا۔ اُس نے اطمینان کا سانس لیا۔ پر یہ سانس کہیں اندر ہی اٹکا رہ گیا ...... اُس سے ایک تین گز آگے جہاں روشنی اندھیرے کو جگا رہی تھی زمین سے بمشکل تین انچ اُوپر اُونچے پہیوں کی ایک ریڑھی پر ایک چیز پڑی تھی جس کے مختلف اجزاء آدمی کے ایسے تھے۔ چھجوے کی طرف مُڑا وہ ایسی آوازیں نکال رہا تھا جو مدہانی بن کر آنتوں میں پڑ جائیں۔ بڑی مشکل سے اُس نے اپنے لہو کو بلوئے جانے سے روکا اور سوچا، بھاگ میرے بھائی، ...... ایک دو پیر وہ پیچھے ہٹا بھی۔ پر تبھی اُس ریڑھی پر پڑے کا بولنا بند ہو گیا۔ چھجوے نے پیر پکے کیے اور قائم ہو گیا۔ پھر ڈرتا ڈرتا آگے بڑھا ...... ہت تیرے کی ...... وہ تو ایک لنجا تھا بالکل ننگا۔ ایک آدمی کو اپنے اُوپر یوں کھڑے پا کر اُس نے

کچھ غاؤں غوں کی، پھر یہ محسوس کر کے کہ یہ آدمی بے ضرر ہے چپ ہو گیا۔ ریڑھی کے پاس ہی سرخ ریشم کا ڈھیر پڑا تھا۔ مقابل کی دوکان کے پٹ ٹوٹے ہوئے تھے۔ دوکان کب کی صاف ہو چکی تھی۔ تھان لٹ چکے تھے اور ایک جو کسی وجہ سے رہ گیا تھا لٹ رہا تھا...... لٹنے میں اُدھڑ تا لچھے کی ٹنڈ بانسوں کے حلقے سے نکلتا پتھروں پر ڈھیر ہو رہا تھا۔ ممکن ہے یہ دکان فتحے کے آڑی مر جا کی ہو۔ ایک بار تو جی میں آئی کہ لچھے کو ریڑھتا کرے۔ ذرا سے ہلورے کی ضرورت ہے بس۔ مگر بازار میں براجتی ناحرکتی چھجوے پر غالب آ گئی۔ آگے ایک تھڑے پر ایک کوڑیالہ سیدھا کھڑا تھا۔ اُس کی پُر تناؤ اکڑ تا میں ایک گھمنڈ تھا گر بتا تھی۔ عجیب بات یہ تھی کہ اکڑ تا سے وابستہ جوش جذبے گرمی کا احساس اُس کوڑیالے کو دیکھ کر نہیں ہوتا تھا...... اور ہوتا تھا ٹھنڈی ٹھنڈی ٹھہران کا اور سوئی سوئی چپ کا جو برسوں صدیوں کے سمرن اور تپ سے ہاتھ آئی ہے۔ ہساتھ میں آنے گیاںتا جل کے کر منڈل کو وہ (درخت آدمی سانپ) حواس کی بیہیوں میں بہا دیتا ہے۔ بیہیاں جم جاتی ہیں۔ آدمی درخت سانپ جم جاتا ہے مر جاتا ہے۔ نہیں موت اُس کے لیے مر جاتی ہے۔ چھجوا رینگ رینگ کر ساہ پی سانپ کی سنگ چور نظروں سے نکل گیا۔ ایک بدرو کے کیچڑی کنارے پر دو اور سانپ لذت سے مدہوش ایک دوسرے سے لپٹے تھے اور حیرت انگیز طور پر اُجلا نہایا دھویا جل بدرو میں جھر جھر بہہ رہا تھا۔ اور بہت سے سانپ (چھجوے نے پلٹ کر تھڑے کی جانب دیکھا۔ کوڑیالہ نہیں تھا) یہاں سرسرا رہے تھے۔ ایک دُوسرے سے چھیڑ چھاڑ کر رہے تھے اور جُھوٹ موٹ پھنکار رہے تھے اور کچھ جو اُن میں کاہل تھے لیٹے لیٹے فقط پانی کو اپنے اُوپر سے گزر جانے دے رہے تھے۔ وہ سب اپنے زہر کی ہلاکت اور کھال کی خوش رنگی میں مسرور تھے۔ زندگی ایک کاہل سرسراہٹ تھی اور بس!...... چھجوے کو یاد آیا فتحے نے ایک سینڈو سانپوں والے کی بابت بھی بتایا تھا، یہیں کہیں ان مکانوں میں۔ مگر اُکتاہٹ اَب اُس پر غالب آنے لگی تھی...... رہا ہوگا...... اُس نے جھنجھلا کر سوچا، اور بڑھتا چلا گیا اُس ڈیوڑھی سے بھی آگے جس کے کالے کیچڑی فرش پر بہت سی پٹاریاں پڑی تھیں اور بہت سی شیشے کی بوتلیں، کھلی ادھ کھلی...... اور چھت، کھڑکیوں روشندانوں اور سیڑھیوں پر سانپ رینگ رہے تھے۔ اور اُس کے ذہن میں ایک شُبہ کلبلا رہا تھا۔ وہ نِکے چوک میں آ گیا۔ شبہ شک ہونے لگا۔ چڑھتی سمت اُس سڑک کے بیچوں بیچ جو آگے جا کر جرنیلی سڑک سے مل رہی تھی ایک مَست ہاتھی اور ایک ہتھنی برجائی ہوئی پہلو سے پہلو دھکائے ایک دوجے کو رگڑتے مساجتے اور خوب کھورو مچاتے بڑھے جا رہے تھے۔ لذت تلطف اُن سے سنبھالے نہیں سنبھل رہے تھے۔ سونڈیں اُنہوں نے آسمان کی طرف اُٹھا رکھی تھیں...... شبہ شک سے سچ ہو رہا...... ہو گیا تھا۔

تو یہ سچ تھا کہ یہ اُس کے سودائی پنے کا شہر تھا۔ پانی کا ایک میلوں اُونچا ستون اُس کے آگے آ گیا۔ ایستادہ رہا یونہی۔ پھر اُس کے ساتھ دوسرا تیسرا ستون حتیٰ کہ یک لخت کئی ستون آ گئے۔ دیوار بن گئے۔ اِس آبی دیوار کے موٹے شفاف پارڈولتا ہوا وہ دیکھ سکتا تھا کہ ایک شہر ہے۔ کبوتر کا ایک پر یہ شہر پانی

کی ہواؤں میں ڈول رہا تھا۔ اس کی گلیاں چوڑی تھیں اور ان گلیوں میں خون پینے والے درندے بڑے مزے سے ٹہل کرتے گھوم رہے تھے یا راستوں کے بیچوں بیچ آرام فرماتے۔ علاوہ بہت سی اور باتیں تھیں جو پانی کی سلوٹوں سے چھیڑ کر رہی تھیں۔ بیشتر ان میں سے دکھ دینے والی یاد کا واقعی روپ تھیں۔ پانی سے کھیل کھیل کے اُن میں ایک طرح کا لوچ جھکاؤ اور ڈھل پڑنے کی کیفیت آ گئی تھی اس لیے جس کا ڈنک اُن کی دموں سے نکل چکا تھا۔ تاہم تھیں یہ باتیں ڈکھ بھری ہی۔ بچپن، باپ، گاؤں، گاؤں کے لوگ، مسرتیں ڈکھ محرومیاں —

یہ واقعہ تھا کہ اُس شہر میں وہ پہلے بھی آ چکا تھا۔ ایک اہوش زمانے میں اور آج پھر وہ اُس میں بھٹکتا پھر رہا تھا۔ اُس نے پانی کی کھڑکیوں کے شیشے توڑ دیے۔ وہ تھکا ہا تھی اور اُس کی کچھ ہوتی سوتی سڑک سے اُتر کر بانسوں کے ایک گھنے جھنڈ میں گم ہو رہے تھے۔ اُس نے ایک نل سے پانی پیا اور ہاتھ سے منہ پونچھتا آ کر ایک مکان کی سیڑھیوں پر بیٹھ کر چاروں طرف دیکھنے لگا۔ خالی گلیاں سائیں سائیں کر رہی تھیں۔ اُڑتے جاتے ایک کوے کی بیٹ گھٹنے پر رکھے اُس کے ہاتھ پر پڑی تو گلی گونج اٹھی۔ بیٹ دھوتی سے صاف کر کے اُس نے پاؤں بازار کی طرف موڑ لیے۔

اور وہ سوچتا کہ تعطیلی کہتا تھا ان پوری گلیاں کھلی ہیں اور گلیوں کے آر پار دہلیوں میں کشمیر کے سیب کشمیر میں کھلے ڈھکے سے بے خیال بچھی انار بھرے ٹوب بیوں میں رکھے بے دھڑک مکالمہ کرتی ہیں۔ اور کہ وہاں گلیوں کے بیچ گھنی دھریکیں ہیں جن کے تنوں پر بیٹھکیں پڑی ہیں۔ بھی من کی موج میں آ کر بڑی بوڑھیاں بھی انھیں بڑھانے لگتی ہیں اور جوانی کی یاد کے گیت گاتی ہیں جبکہ دراپرے ان کے پوتے دو بچے اخروٹ یا کچھ کھیل رہے ہوتے ہیں —

اور یہاں کیا تھا؟؟

پرانی لکڑی کا ایک بھاری دروازہ چرچرایا۔ لگ بھگ سو برس کی عمر کی ایک بڑھیا نے آنکھوں پر ہاتھ کا چھجا بنا کر اِدھر اُدھر دیکھنے کی کوشش کی، کالی کھانسی کی بازماری اور در بھیڑ لیا۔ بابا ٹانگے کے مزار سے نکلنے کے بعد مجھے کا پہلا انسان! —

چند بیچ کرب سے وکل تو مجھے اُس نوے کو سبق سکھانا ہے۔ بہتر ہوگا کہ اُس کا اُسترا چھین کر اُس کے سر پر جگہ جگہ چر کے لگاؤں اور سندر تو اُس کا سر سے کاٹ ہی ڈوں۔ تاکہ پڑی پھرے لور لور —

کچھ آگے سڑک کے بیچ ایک کوا مری پڑی ایک چڑیا کو نوچ رہا تھا اور جہازی گدھ ایک دیوار پر بیٹھا بڑی حقارت سے اُسے دیکھ رہا تھا۔ مجھے نے شُشکار کر کوے کو اُڑا دیا۔ اَب بھوک لگنے لگی تھی۔ روٹیاں تھیں اُس کی پوٹلی میں، لون نہیں تھا۔ وہ بازار کی طرف بڑھتا رہا۔ اَب پھر وہ آوازوں کی حد میں داخل ہو رہا تھا۔ پہلے یہ آوازیں اُسے یہاں تک چھوڑنے آئی تھیں۔ اَب یہیں وہ اُسے لینے کو آ رہی تھیں۔ فرق یہ تھا کہ پہلے مدھم ہوتی ہوتی وہ دَم بھی توڑ دیتی تھیں اَب نہیں — اَب اُن کا غصیلا گھیرا ہر

گھڑی کھل رہا تھا اَور پھیل رہا تھا۔ اُن کی تندی بڑھ رہی تھی، جیسے چٹانیں ٹوٹ رہی ہوں۔

جلدی کی کوئی بات نہ تھی......

وہ اِن آوازوں کی اور ہی جا رہا تھا۔ اِس لیے پُرسکون رہا۔ اَب اُسے اَور کرنا بھی کیا تھا۔ کہیں سے لَون لے کے دو لقمے روٹی کے لینے تھے اَور پنڈ واپس ہو لینا تھا۔ لینا دینا...... تمبا کو پینا کوڑا۔ (انسان فطری طور پر ولگر ہے۔ عزرائیل کا کومنٹ) بہت کھٹ کمالیا۔ موچن پوچھے گی کہ کیا لائے ہو تو میں اُسے دے دوں گا وہی جو روز دیا کرتا ہوں، اَور موچن کا پُوت اپنا جوتا مانگے گا تو اُسے ایک جوتا جڑ دوں گا۔ چلو دونوں کا گھر پُورا!...... پھر پتہ نہیں اُس کے جی میں کیا آئی کہ لاٹھی اَور پوٹلی اُس نے بیچ سڑک رکھی۔ احتیاط سے اِدھر اُدھر دیکھا اَور یہ اطمینان کر کے کہ کوئی نہیں دیکھ رہا اُس نے بانہہ باہر نکال کے ہوا کو یہ بولی ماری:

ہو......او

ہو...... بارہیں برسیں کھٹن گیا تے کھٹ کے لیایا پھل

(ہم آسمانیوں کے کچھ ہینڈی کیپس ہیں۔ بہت سے ایسے الفاظ جو خاکی روٹین بے تکلفی سے ادا کر جاتے ہیں ہم، اُنہیں ادا کرنا تو ایک طرف اُن کا تصور تک نہیں کر سکتے۔ اُس روز بھی بیچ سڑک کھڑے اُس پر جنون ایبن ڈان Abandonمیں وہ موچی پتہ نہیں کیا کیا بولے گیا۔ اُسے فکر تھی تو بس یہ کہ آہنگ نہ ٹوٹے۔ کھٹ کے لیایا پھل۔ (آسمانی باپ مجھے معاف کرے!) وہ موچی اپنا آپ ایک پاگل شیطانی آہنگ کو نذر کیئے دے رہا تھا۔ میں نے اُس کی رُوح سے پھپھوندی کو اُڑتے دیکھا۔ اُس کے زرد پتوں کو جھڑتے دیکھا۔ میں نے اُسے ہرا ہوتے دیکھا:عزرائیل)

لیکن لون سلونا اُسے پھر بھی نہ ملا۔ اُس نے سوکھی روٹی کا ایک کنارہ توڑ کر منہ میں رکھ لیا۔ موچن نے اچھا کیا تھا جو آٹے میں نمک ملا لیا تھا۔ موچن!...... آوازوں کا ایک تند ریلا آیا اَور موچن کا خیال کناروں سے دور بہہ گیا...... اَب وہ آوازوں کے ایک عظیم شور میں چل رہا تھا۔ پہلے تو اُس نے سوچا کہ یہاں شیشوں والے ہوٹل کی سیڑھیوں پر بیٹھ کر اطمینان سے روٹی کھالے۔ پر یہاں سے وہ آوازوں کے پر شور ہجوم کو دیکھ بھی سکتا تھا۔ سو بیٹھ نہیں سکتا تھا۔ اُس کے پاؤں تلے کی سڑک جہاں جا کر جرنیلی سڑک سے مل رہی تھی وہ ہجوم بہہ رہا تھا۔ ناگزیر بے روک لوگوں کا بے بندھ دریا۔ حیرت سے پھٹی پڑ رہی اُس کی آنکھیں دریا پر رِوٹ ہو گئیں۔ چھجوے نے روٹی کا آخری ٹکڑا منہ میں رکھا اَور مُنہ چلاتا ہوا دریا کے بہاؤ سے ہٹی ایک نسبتاً اُونچی جگہ چڑھ کر وہ اِس حیران کن واقعے کو دسیوں حواس سے اپنا حصہ بنانے لگا۔ ٹلے باشے ایک

سوغات کے طور پر لے جانے کے لیے بار بار دہرانے کے لیے یہاں ایک کہانی ہو رہی تھی جسے وہ آئندہ نسلوں کے کئی جاڑوں کی آگوں کے گرد یا گرمیوں کے پیپلوں تلے دہرائے گا۔ اپنا آپ جتائے گا۔ واہ!

جہاں تک وہ دیکھ سکتا تھا دریا رواں تھا۔ نزدیک اور دور جہاں جاتے جاتے نظر نڈھال ہونے لگے ایک ٹمٹماتے گونگے رہس میں مصروف انبوہ دریا۔ گلا پھاڑتا بازو ہوا کو مارتا غصیلا پرشور دریا۔ چھلیں چھجوے کو چھو کر گزر رہی تھیں۔ کچھ لڑکے بالے ہنسی مذاخ کرتے گرتے پڑتے اُس پھٹے پر چڑھ آئے جس پر وہ کھڑا تھا اور اُسی ہنسی ہنسی میں نیچے اُتر گئے۔ دریا میں جا ملے۔ اوہ رَب! اتنے بے اَنت لوگ۔ شہر کا اُجاڑ سمجھ آتا تھا۔ پر اَب سمجھ نہیں آتا تھا کہ یہ سارے گنتی باہر لوگ ایک اکیلے شہر میں سماتے کیسے ہیں۔ اُسے کیا پتہ تھا کہ یہ لوکائی لشکر ایک خان پور کا ہی نہیں ہے، نواح کے کئی چھوٹے چکوں دیہوں قصبوں اور قریب کے شہروں تک سے لوگ ندیاں بن بن دریا بنانے آئے ہیں۔

وہ ہر عمر کے تھے۔ بچے جوان بوڑھے مرد عورتیں، لڑکیاں، اپنے گلی ارائیناں تصور سے یکسر مختلف...... چہرہ گلنار، یونیفارم کی آستینیں چڑھائے کچھ گاتی نعرے لگاتی وہ بڑھے جا رہی تھیں۔ کچھ اُن میں اشتہار بانٹتی پھر رہی تھیں۔ بڑے اشتیاق سے چھجوے نے ایک اشتہار لیا۔ اِس پر مختلف پیشوں کے اوزار دکھائے گئے تھے۔ ہل، تیشہ، کسّی، درانتی قلم ہتھوڑا شٹل...... اُس کی خوشی کی انتہا نہ رہی جب اِس اشتہار میں اُسے اپنے اوزار بھی دکھائی دیئے: ارے یہ تو میرا لوہے کا پیر ہے۔ اور یہ رمبی۔ اُس کا جی مچلا کہ وہ بھی لوگوں کی آواز میں آواز ملا کر کچھ کہے۔ تھوڑی دیر تک وہ سمجھنے کی کوشش کرتا رہا کہ وہ کیا کہہ رہے ہیں اور جب کچھ سمجھ نہ پایا تو اُس نے اُدھر منہ کر کے تھوک دیا جدھر اس لشکر کا ممکنہ ہدف ہو سکتا تھا۔ نیچے اُتر کر وہ کنارے کنارے چلنے لگا۔ اُس نے ایک بڑے میاں دیکھے۔ ساتھ اُن کی بی بی اور بیٹا۔ دونوں کی کمریں جھکی ہوئی تھیں اور کُب نکلے ہوئے تھے۔ اور گوسالوں کے بھاری پتھر اُن کی گردنوں سے لٹک رہے تھے، اُن کے قدموں میں کسی طرح کی لغزش نہیں تھی، اور لاکھوں دوسرے قدموں سے ملے پورے یقین اور جی جان سے اُس عظیم جلوس میں شریک تھے۔ اپنے باوقار سر اُٹھائے وہ تن کر چلنے کی اپنی سی کر رہے تھے۔ اس کوشش سے اُن کے چہروں پر سرخی کا فروغ جھلک اُٹھا تھا۔ اور وہ کسی کہنہ آگ کی لیک کے دِلکش نمونے لگ رہے تھے۔ اُن کے درمیان کچے کچے ہڈ پیروں والا اُن کا بیٹا، میٹھے برس کا لوزنج (Lozenge) جس کی زبان پر آہستہ آہستہ گھل رہا تھا...... بڑے جوش میں کوئی بات اپنے بوڑھے آدمی کے گوش گزار کر رہا تھا۔ تپے ہوئے تانبئی چہرے کے سامنے اُس کے تیز تیز بولتے ہاتھ...... پھر ہجوم کا ایک ریلا آیا اور وہ کنبہ غائب۔ پیروں تلے کچلا جانے کے ڈر سے چھجوا ایک طرف کو چھلانگ گیا۔ تبھی اُس نے اُن خواجہ سراؤں کو دیکھا:

مار گولی مار گولی مار گولی...... مار گولی مار گولی مار گولی

بگل کی آواز میں مکس ہوتی ایک جنگی ڈھول پیٹ پر یہ ترانہ گاتے تھرکتے اپنی مخصوص تالیاں پیٹتے وہ بڑھے چلے جا رہے تھے۔ سب میں شامل سب سے الگ۔ ایک ایسے جوش میں جس سے گمان ہوتا تھا

کہ اُن میں نایاب وہ خوابیدہ ہارمون اَب جاگے کہ تب...... اُن لاکھوں میں وہ سینکڑوں تھے اَور عمر کی مختلف منزلوں میں...... اُن میں سے جو کم عمر تھے یا اچھی صحت رکھتے تھے وہ مطمئن تھے اَور زیادہ پر اعتماد۔ اُنہیں اپنے آپ کا ایک تانیثی تاثر دینے کے لیے کچھ زیادہ تردد نہ کرنا پڑ رہا تھا۔ کندھوں کو خفیف سا سکوڑ کر وہ بریسٹ لائن تک بنا سکتے تھے۔ ہاں جو ادھکڑ تھے اور صحت بھی اچھی نہ رکھتے تھے چیزیں اُن کے لیے اتنی آسان نہ تھیں۔ داڑھی مثلاً اُنہوں نے صبح خوب رگڑ کر مونڈی تھی اَور اَب دن کے اس پہر میں یہ بیرن پھر بڑھ آئی تھی...... وقفے وقفے سے اِسے روج یا پاؤڈر کا ٹپ دینا، تالی پیٹنا...... چھوٹے چھدرے بالوں پر ٹکائی جالی کو ٹھیک کرنا اَور تالی پیٹنا۔ اُس تنے ہوئے متشدد ماحول کے لیے کامک ریلیف کی کچھ کمی نہ تھی۔ اَور کچھ تھے اُن میں جو اُدھیڑ عمر بھی کب کے ادھیڑ چکے تھے۔ کسی گریا وغیرہ کے خواب اَب کہاں!؟ اَب تو اُنہیں کوئی چھیڑتا تک نہ تھا اَور وہ ایک ایسی اُداسی کے مجسمے بنے چل رہے تھے جو صرف عمر رسیدہ ہیجڑوں سے مخصوص ہے۔ لیکن بگل کی آواز میں مکس ہو کر ٹوٹ ٹوٹ بکھرتی وہ جنگی ڈھول پیٹ اُن کی عمر رسیدہ تالی کا پردہ رکھ رہی تھی۔ وہ بڑھے جارہے تھے۔

مارگولی مارگولی مارگولی

مارگولی مارگولی مارگولی

چھچھوا پورا ترانہ نہ سن پایا۔ واقعہ میں پورا ترانہ وہ کبھی گا بھی نہ پائے تھے۔ آدھ بیچ ضرور کچھ نہ کچھ ہو جاتا۔ جیسا کہ تب...... جلوس میں شریک ایک آدمی اُن میں سے دو کا گریا تھا۔ پہلے تو دونوں نے زبانی کلامی ایک دوسرے کی پیڑھیاں پنیں۔ پھر سوت جلاپا اَور بڑھا تو دونوں ایک دوسرے پر پل پڑیں۔ اُن کی تالی پیٹ برادری نے بھی چسکے کی خاطر تھوڑا ہٹ کر انہیں میدان مہیا کر دیا۔ پلک جھپک میں دونوں نے نوچ کھسوٹ کر ایک دوسرے کو ایسا کر دیا کہ دونوں ہی ایک دوسرے کو پہچان نہیں پا رہی تھیں......

اور پھر

وہی چپ

جو وقفے وقفے سے اُن پر گرتی آ رہی تھی

ایک بار پھر اُن پر آ کے گری۔

آوازیں کہاں سے آتی ہیں!؟ آسمان کے پیٹ سے۔ آسمان کا پیٹ جو چُپ ہے۔ چُپ جو گھن بناتی ہے گرج بناتی ہے۔ تو یہ چُپ جو اِس وقت اُن پر آ کے گری تھی اس کی بھی ایک گھن تھی ایسی کہ وہ سب چونک گئے اَور سب کچھ بھول بھال اگر قامت طویل رکھتے تھے تو گردن اکڑا کے اور اگر کوتاہ تو ایڑیاں اُٹھا کے آگے دیکھنے لگے۔ کہیں آگے سے آ کر اُن کے سروں پر برف ڈالتی یہ چُپ پیچھے کی طرف جا رہی تھی۔ اَپر پنجاب کی طرف، اُس سے بھی پار پیچھے جہاں تک کہ یہ جلوس تھا۔

وہ بجھ گئے تھے۔

اُن کی پیشانیوں پر بَل تھے مگر آنکھیں کھلی تھیں اُور چہروں کی کھال میں ایک پھڑکن تھی جیسے کہیں نیچے چھوٹے پرندے ذبح ہو رہے ہوں۔ اِن پرندوں کے پروں پر وہ اپنی روح کے بے آواز ہاتھ رکھ رہے تھے۔ نہیں نہیں تڑپن ٹھیک نہیں، یہ شجاعت نہیں۔ اور کھال اور کھنچ جاتی۔ چہرے اور سنگین ہو جاتے۔ خزاں دیدہ ساکت کھڑے لکھو کھہا ٹنڈ منڈ لوگ جن پر چُپ نے اپنا عصا دے مارا تھا۔ ایک راستہ کہیں آگے سے آتا اُن کے بیچوں بیچ دور پیچھے تک بنتا جا رہا تھا۔ اِس راستے کو پائمالی سے بچاتے ہوئے وہ آگے کو جھک آئے تھے اُور جو اِس راستے کے کناروں سے پیچھے تھے وہ کھالوں کے نیچے ذبح ہونے والے پرندوں پر مسلسل رُوح کے بے آواز ہاتھ رکھ رہے تھے: نہیں نہیں...... یہ شجاعت نہیں......

ایک ریڑھی اُس راستے پر نمودار ہوئی اُور قریب ہونے لگی۔ چھجوے کا دَم اٹک گیا۔ ریڑھی پر کوئی پورے قد سے ایک چادر از قسم علَم اوڑھے لیٹا تھا۔ علَم پر بھی اُس ہینڈ بل کے نمونے پر تمام صنعتوں او رپیشوں سے متعلقہ اوزار آلات چھپے ہوئے تھے۔ ریڑھی پر لیٹے اُس بیوقوف نے نہائے دھوئے بنا ہی اتنی صاف چادر اوڑھ لی تھی اُور اَب اِسے آلودہ کر رہا تھا۔ اوزاروں کے کچھ نشان سرخ ہو چکے تھے۔ کچھ ہو رہے تھے۔ جس کسی کا اوزار سرخ ہو چکا تھا محسوس کر رہا تھا کہ خون میں نہا چکا ہے۔

جس کا تب ہو رہا تھا وہ خون میں نہا رہا تھا۔ کچھ خون میں نہانے کو تھے۔ تیار تھے۔

جب وہ گرا تھا اُس کا ایک چہرہ تھا۔ وہ ایک تھا۔ کسی ایک گھر کا۔ اَب ریڑھی پر وہ صرف ایک علَم تھا۔ سب کا تھا، سب تھا۔

بگل بجانے والے لڑکے ایک صف ہو گئے۔ لاکھوں کی اُس بے ترتیبی کے درمیان حیران کن ترتیب کے ساتھ۔ اُن کے پیچھے وہ آ گئے جو مالوٹوف بنا بنا کر جلوس کے مختلف حصوں کو سپلائی کرتے رہے تھے اُور اُن کے بھی پیچھے وہ چھوٹے چھوٹے لڑکے ترتیب میں کھڑے ہو گئے جو اپنے بڑوں کی دیکھا دیکھی جگہ جگہ بھوئیں مار مارتے پھرے تھے، بڑے بوڑھوں کی دھوتیوں میں بھی۔ مگر اَب وہ بگل والوں اور مالوٹوف بنانے والوں کے ساتھ صف باندھے ایک ایسے شفاف احترام میں بھیگے کھڑے تھے جو ایک سپاہی اپنے گرنے والے ساتھی کے لیے محسوس کرتا ہے۔

ریڑھی اُن کے سامنے رُکی۔

اُنہوں نے سیلوٹ کیا۔

پھر بگل دستے نے منہ اُٹھا کے آسمان رُخ بگل بجایا جیسے بھائی اسرافیل نے بیٹھے بٹھائے محض پنگے میں صور پھونک دیا ہو۔ جب وہ گرا تھا تو ایک اوجھل مخراج الصدا نے زمین آسمان کی آوازیں پی لی تھیں اُور یہ جگہ ایک بے سکون سکوت کا زون بن گئی تھی۔ اور شور چونکہ کائنات کو اپنی اقلیم تصور کرتا ہے اُور چُپ کو ایک آؤٹ سائڈر اس لیے دُور دُور جگہوں کے کونوں سے

آوازوں کے شوریدہ لشکر کی سالاری کرتا ہوا وہ ادھر کو چڑھ دوڑا تھا، چپ کو سبق سکھانے کے لیے۔

ہمارا سوگ ختم ہوا

اَب حریف بین کرے گا۔

بگل تو یہ کہہ کے خاموش ہو گیا اَور لشکر زمین آسمان پر ٹوٹ پڑا۔ وہ جگہ آوازوں کا غدر بن گئی۔

میرا بادشاہ جو آسمان کے محل میں متمکن ہے گہرا سکوت ہے۔ کبھی کبھی یہ جتانے کو کہ آوازیں بھی اُس کے اِختیار سے باہر نہیں وہ چھوٹے، حُسن سے پُر جملوں میں خود کلامی کرتا ہے۔ اکثر ان میں ایک ایسے دِن کا ذکر ہوتا ہے جب کچھ بھی باقی نہیں بچنے کا۔ پہاڑ رونی کی طرح اڑیں گے وغیرہ۔

چھجوے نے عافیت اِسی میں سمجھی کہ کسی نہ کسی طرح دوسری طرف نکل چلے۔ تو وہ دُبک گیا۔ دریا کی بھیڑ کے تیز بہاؤ نے اُسے عمود بنانے کی اجازت نہ دی۔ ایک ریلا آیا اور اُس کے پاؤں اُکھڑ گئے۔ اپنی چند ایک چیزوں کو جیسے تیسے سنبھالے بھیڑ کی لہر پر اسوار وہ بہہ گیا۔ کہیں بہت آگے جا کے یہ لہر ٹوٹی اَور اُس کے پَیر زمین پر لگے۔ اُسے اچھے نہیں لگے تھے یہ شہر کے لوگ، اُوت کہیں کے۔ ہُوا گھڑی دو گھڑی ہنس کھیل لیے۔ یہ کیا کہ لے کے رَولا پائی جا رہے ہیں۔ گلا پھاڑ رہے ہیں، فضول میں ہی پٹاخے چھوڑ رہے ہیں۔۔ بھلا کوئی بات بھی ہو۔

تب زندگی سمیت وہ اپنی لوتھ کے اندر اُتر گیا اور سیال موت کی ایک لہر اُس کے پیروں کو بھگوتی گزر گئی۔ چھوٹے ابھی دھڑکتے لوتھڑے اور بوٹیاں اُس کے پیروں اور ٹخنوں پر رہ گئے۔ وہ خون کے ایک اُتھلے تالاب میں کھڑا تھا۔ لوگ سُسرے اب بھی رولا پا رہے تھے آتش بازی کر رہے تھے۔ بدن جن کے تسمے ٹوٹ گئے تھے اور سیون اُدھڑ گئی تھی جگہ جگہ پڑے تھے اور سیون کے ٹوٹاؤ سے کبوتر ایسا بے قرار لہو نئی نئی ملی آزادی کی خوشی مناتا اُچھل اُچھل اُس اُتھلے تالاب کو بھر رہا تھا ہر طرف۔ اُسے متلی ہونے لگی۔

اُوپر دِن بھر کی دھوپ کا دھویا آسمان ہے۔ اِس وقت اِس سے زیادہ نظر کو اچھی لگنے والی اور کیا چیز ہے! آسمان پرندوں کا ملک ہے۔ اِس میں ساحلوں کے چمکدار ذروں سے بنے درخت ہیں اَور درختوں کے جنگل۔ پنکھیوں کے گھونسلے بھری بھری شاخوں سے لٹکے نظر آنے والی رنگ برنگ ہواؤں میں جھولتے رہتے ہیں۔ لیکن وہاں گھونسلے بنتے کس چیز کے ہوں گے! ہے نا سوچنے کی بات۔ میرا خیال ہے وہاں پنکھی دِن بھر کرنوں کے تنکے چنتے رہتے ہیں۔ تو یہ سورج کرن گھونسلے، کن کے ہیں!؟ اُن کے جو ساتھی پرندوں کی گردن مار لیتے ہیں؟...... اَور پرندے جن کی اُڑان آدھی ہے۔ کمزور دبو جھاڑی پرند، اُن نمانوں کے گھر بھی تاروں کی لَو کے ہوں گے۔ ہونا ہو چکور کا گھر ضرور چندر کرن ہوگا۔ سنا ہے پورے چاند کی راتوں میں وہ ناطاقتی کے پر جھاڑ کر بڑی اُونچی اُڑان اُڑتا ہے اَور چاند کے پاس چلا جاتا ہے۔ اُس کی

کمزور آدھی اُڑان تو ایک پردہ ہے کہ کسی کو شک ہی نہ ہو سکے کہ وہ چندر ما سے ملنے جاتا ہے، جا سکتا ہے۔
اور وہاں وہ بادل کا کتا جو آسمان کی چٹائی پر پڑا سو رہا ہے ابھی کچھ دیر میں جاگے گا اور جھر جھری لے کر ہڈیوں کی تلاش میں نکل پڑے گا۔ عجیب ملک ہے یہ آسمان بھی اور اس کے پردے پر پرندوں کا سینما۔
اَب جو یہ پریوں کے بچے سارس ہیں ایک بلندی پر اُڑ رہے، نہیں سو رہے اَور چڑیوں کا جھنڈ جو اپنی چہکار پاتھی کی طرح ہوا میں لگا گیا ہے۔ اَور یہ کالی کفنی والے فقیر۔ کوے۔ کچھ مل گیا تو کھا لیا نہ ملا تو نہ سہی اَور جو نادان رسی سے باندھے اُڑائے پھرے تو بھی بھائی کسی کا کیا کر لینا......

یہاں اچانک اُس کے اعصاب شکستہ ہو گئے۔ نظر تھک گئی اَور اُسے کھلی آنکھوں دکھنا بند ہو گیا۔
اُس کا جی اوبھ گیا تھا۔ وہ پَر لگا کر ٹلے پہنچ جانا چاہتا تھا۔ کیا اچھا ہو جو کوئی پنکھی اپنے پَر ایک اُڑان کے لیے اُسے دے دے۔ پَر سارے پنکھی تو اِس کھپ گھورُو سے دہل کر ٹہنیوں میں جا دبکے تھے۔ ایک کو ایک نر مادہ، پوتے سے پوتا ملائے۔ اُسے پَر کون دے!۔

ٹلے کی زندگی میں جو ایک طرح کی کمی تھی اَور جس کارن اکثر ہوا اکارت چلی جاتی تھی اُس ایک طرح کی کمی اَور کئی طرح کی تھوڑوں کا اَب پھجّوے کو کوئی خیال نہ تھا۔ خیال تھا تو یہ کہ کسی طرح اِس جہنم سے بھاگ جائے۔ ٹلے کی آلکس میں موچن کے سینے پر سر رکھ کر سو جائے۔ سویار ہے۔ یہ اِس وجہ سے کہ ٹلے کی اُس ایک طرح کی کمی میں ایک کمی شور کی بھی تھی اَور سو طرح کی تھوڑوں کی فراوانی میں ایک فراوانی سکوت کی بھی تھی۔ اُسے پہلے دوسرے تیسرے اپنے کسی زمانے کا اَب کوئی خیال نہ تھا اَور نہ ہی یہ چِنتا کہ اپنے آئیندہ کی سُولیں کیسے چُنی جائیں گی۔

سو ٹلے چلا جائے۔ تُرت۔ جہاں پیاری موچن ہے اَور موچن موچی کا سانجھا بیٹا۔ سرکاڑی پیر پہیہ وہ بھاگ لیا سرپٹ اور وہ آ گیا ٹلہ۔ وہ سامنے بَس ایک اُلانگھ کی بات ہے اور ابھی وہ اس اُلانگھ کے پرخطر بیچ کہیں اٹکا تھا کہ پیچھے سے اُسے کوئی چیز لگی۔ اَور ساتھ ہی شور کی سڑک پر کھلنے والی وہ تاکی جسے پکی جگہوں رہنے والی کسی چیز نے بند کر دیا تھا پھر کھل گئی۔ شور کا ایک ریلا اُسے لڑکھڑا گیا۔ وہ وہیں تھا۔ اوور ہیڈ برج کے ہاتھی پیر ستونوں کے بیچ اور سڑک پر قیامت کا وہی وہ دِن تھا۔ کچھ ہی فاصلے پر دھڑا دھڑ جل رہی ایک دوکان کے باہر لڑکے بالے جوتوں کے ایک ڈھیر سے...... جوتے ایک دوسرے پر پھینک رہے تھے۔

وہ ایک جوتا تھا جو اُسے پشت پر لگا تھا۔

وہ اُسے اُٹھانے کو جھکا تو ایک اَور منہ پر آ لگا...... پہلا سیاہ یہ براؤن...... بچوں کے ناپ کے...... ایک سیدھے ایک اُلٹے پیر کا۔ ایک خیال سے پھجّوے کی آنکھیں چمک اُٹھیں اَور جھپاک سے اُس نے جوتوں کے اُس بے جوڑ جوڑے کو اپنے کپڑوں میں چھپا لیا اَور ہجوم میں کود گیا اَور سڑک پار جانے کے لیے مارا ماری کرنے لگا۔ نئی وضع کا وہ بے جوڑ جوڑا کاکے کے پیروں میں دیکھنے کی خواہش دوڑتی بجلی کے تار کی طرح اُسے لگ رہی تھی۔ جوتے وہ کاکے کو بنا کے دیتا ہی رہتا تھا مگر پرانے چھتروں کو کاٹ پیٹ کے جو کم

دِن چلتے تھے اور زیادہ کاٹتے تھے اور کا کا جلد ہی اُنہیں کہیں اِدھر اُدھر پھینک کر نئے چمڑے کا نیا جوتا مانگنے لگتا تھا۔ اور یہ بے جوڑ جوڑا! نیا! نئے چمڑے کا! خود کو سکوڑ پچکا پھنسا...... اُس کا جی کیا کہ ابھی یہیں نئے جوتوں کی ملائمت کو محسوس کرے۔ ذرا جھک کر اُس نے ہجوم کی ٹانگوں میں سے نکل جانا چاہا۔ بہت سے لوگ ایک ساتھ اُس پر آ گرے۔ جان کے پورے زور سے وہ اُٹھا اور آنکھیں میچے پورے زور سے ہجوم کو چیرتا آگے بڑھنے لگا......

دفعتاً اُس کے بدن سے دباؤ ہٹ گیا۔ سیاّل موت کی لہر پھر اُس کے پیروں کو بھگونے لگی۔ اُس نے آنکھیں کھولیں تو ہجوم چھٹ رہا تھا اور وہ خون کے ایک اُتھلے تالاب میں کھڑا تھا۔ بوٹیاں اور ابھی دھڑکتے لوتھڑے بہاؤ میں اُس کے ٹخنوں پر اٹک رہے تھے۔ ایک بار پھر اپنی لوتھ میں اُترتے ہوئے اُس نے اِردگرد دیکھا،...... ذرا اُوپر...... اور "اُسے" دیکھا...... اور دہشت زدہ بھاگ لیا۔ دھکم دھکا گرتا پڑتا سڑک پار ہو گیا اور ایک نسبتاً محفوظ جگہ پر حواس درست کرتے ہوئے اور یہ یقین کرتے ہوئے کہ واپسی کی راہ محفوظ ہے وہ اُسے دیکھنے کو مڑا۔

اُس عظیم الجثہ کو......

تخت جس پر وہ لیٹا تھا مٹی پانی آگ ہوا کے علاوہ تمام معلوم عناصر سے مل کر بنا تھا۔ اِس پر بچپن کے شریر چہروں لڑکپن کے کچے بدنوں اور بڑھاپے کے عمر رسیدہ وقار کا کوٹ کیا گیا تھا۔ یہ کوئی سوگز اُونچا اور پہلوؤں پر دونوں جانب اتنا ہی باہر کو نکلا ہوا تھا۔ یہ صدیوں لمبی رات کے متقی جادو کے بلند پایوں پر کھڑا آگے پیچھے رینگ رہا تھا اور اس پر وہ عظیم الجثہ ایک ارفع انام کاہلی سے استراحت فرما تھا۔ بیشتر وہ ہڈیوں کا ایک ڈھانچ ہی تھا۔ کہیں البتہ موافق عناصر کی فطری حنوط کاری سے کچھ کھال ہڈیوں سے لگی رہ گئی تھی...... اور اُس کی لٹان کے ہر طرف لوہادمی کھڑے تھے، طمنچے کی نالی بے پروائی سے بھوؤں کے درمیان رکھے، سر ذرا خم کیئے...... کچھ اُن کے بھائی بند آگے پیچھے اُدھر سے اِدھر چل رہے تھے، ایک ناپی معین چال سے۔

عظیم الجثہ کی حفاظت، حنوط کاری اور ننگے ڈھانچے پر کھال منڈھنے پر مامور اِس دستے میں سے ایک...... وقفوں سے ایک موٹا رسہ جس کے سرے پر آہنی کنڈا لگا تھا۔ گوپھیے کی طرح گھما کر نیچے پھینکتا اور کسی نہ کسی اُدھڑے بدن کو اُوپر کھینچ لے جاتا......

اور (بہترین ٹین سے بنے) یہ لوہادمی! اُن کے اعضا میں ایک کمانڈو ترپ تھی اور اُن انواع کی جبلت کا سراغ جو زمان کے ایک خاص عرصے میں دوسری انواع کو سُپر سیڈ کر کے سروائیو کرتی ہیں یا خود اپنے پیٹ میں گر کے اپنے آپ پر نثار ہو جاتی ہیں۔ بہترین ٹین کا اُن کا بدن کسی ماہر درزی نے سیا تھا۔ اور اَب وہ اپنے کناروں سے اُچھلتے بانکپن میں ایک دلآویز Sartorial Elegance کا مرقع تھے......

(جانے کیوں وہ مجھے بے حد اچھے لگے جبکہ نیچے پاگل ہجوم......
عزرائیل)

اِن لوہا دمیوں کو یہ عظیم الجثہ ایک یرموک میں ملا تھا۔ تب وہ مشین آدمی تھے۔ آدمی مشین بننے میں ابھی دیر تھی۔ ابھی اُن کے تین اعضا میں لچک باقی تھی اَور چیزوں کی طرف اُن کے رویے میں حیرت سے معمور ایک بے قراری تھی...... تو وہ چلے جا رہے تھے کہ وہ واقعہ ہو گیا۔ پہاڑوں کے ایک سنگلاخ سلسلے میں اُن کے سمت نما جو اگرچہ نئی دنیا کے ممتاز تکنیک کاروں نے بنائے تھے جواب دے گئے اَور وہ بھٹک گئے۔ اُنہیں ڈر نہیں لگا۔ کوئی اندیشہ بھی نہیں ہوا، ایک طرح سے اچھا ہی لگا۔ کسی Unmapped سنگلاخ سلسلے میں یوں بھٹکتے پھرنے کا اپنا چارم تھا، ایک ایسا رومان جو مشقت کو ایڈونچر بنا دیتا ہے۔ ورنہ تو یہ یرموک ایک روٹین اسائنمنٹ تھی۔ جان لیوا، اُکتا دینے والی۔

رات آئی تو وہ آگ روشن کر کے اِس کے گرد بیٹھ گئے اَور پرانے جنگی گیت گانے لگے۔ پھر اُنہوں نے گِدھوں کا لذیذ گوشت آگ پر بھون کر کھایا اَور فوسلز سے کشید کی ہوئی شراب نوشِ جاں کی۔ سب کچھ بہت اچھا تھا۔ زندگی لطف سے بھری ایک بے یقین ایڈونچر تھی جبکہ پہاڑوں کے پار کوئی پانڈا ریچھ اپنی قسم کے مٹ جانے کے خیال سے رو رہا تھا۔ وہ اپنی اپنی دوستوں کے خطوط نکال کر پڑھنے لگے۔ ہنسنے رونے اَور گانے لگے۔ اُن میں سے ایک جسے خط لکھنے والی کوئی نہ تھی اُٹھا اَور اُن میں سے نکل گیا۔

کسی خوبصورت کے نہ ہونے کا گھاؤ گہرا تھا۔ وہ پاؤں رکھتا کہیں تھا اَور پڑتا کہیں تھا۔ آس پاس اندھیرا تھا اَور سناٹے کی گھاٹیاں اَور نیچے خنجروں ایسے پتھر۔ اُس کا خیال تھا ذرا کچھ دیر کی بھٹکن کے بعد وہ واپس آ جائے گا۔ تب تک اُن کا لونڈہار دم توڑ چکا ہوگا۔ تبھی اُس کا پاؤں غلط ہوا اَور وہ لڑھکتا چلا گیا۔ کوئی سہارا لینے کی کوشش میں اُس کے ہاتھ تار تار ہو گئے۔ وہ لڑھکے گیا۔ آخر ایک تھڈ کے ساتھ نیچے آ پڑا۔ اُس کا خیال تھا اگلا سانس اُس کا آخری ہوگا۔ مگر وہ زندہ تھا اَور کسی طرح کی ہڈیوں کے ڈھیر پر پڑا تھا۔ محسوس کر کے اُس نے جانا کہ یہ کسی ڈھانچے کا سَر ہے۔ وہ ٹٹول ٹٹول اُوپر دُم کی جانب چڑھنے لگا اَور کہیں دوسری صبح بدقت سرے تک پہنچ پایا...... دُم کے سرے پر کھڑے ہو کے اُس نے نیچے وادی میں پڑے سَر کی طرف دیکھا۔ کوئی جناتی چھپکلی وادی کے پیالے میں آدھی گری ہوئی۔

ابھی وہ اپنے ساتھیوں کو اُس کے بارے میں بتا ہی رہا تھا کہ اُن میں سے ایک چیخ اُٹھا: سمت نما سمت نمائی کرنے لگے ہیں،...... پھر وہ اُس بلند سطح پر ایک سرگوشی کانفرنس کرنے لگے اَور متفقہ فیصلہ یہ ہوا کہ وادی کے بستر پہ لیٹا وہ عظیم الجثہ اُن کا ٹوٹم ہے۔ کیونکہ بلاشبہ وہ دیوتاؤں سمان مہان تھے اَور تمام جگہوں کی اساطیر کے دیوتا نیم دیوتا اپنی بغیر ابتدا انتہا زندگیوں میں جتنے بھی حیرت انگیز کارنامے سرانجام دیتے ہیں اُن میں سے ہر ایک وہ سارے کام اپنی محدود زندگی کے ایک ثانیے کی ممکنہ قلیل تقسیم میں کر سکتا تھا۔ مثلاً شام کی سیر کے دوران اُن میں سے ایک کا گزر اُس مقام سے ہوا جہاں دریائے خواب کا پاٹ کوئی ساڑھے پانسو میل ہے۔ اُس ایک کے جی

میں کیا آئی کہ اُس نے دریا کو اپنی چھنگلی پر اُٹھالیا کوئی سپیرا جیسے چھڑی پر سنپولیا اُٹھالیتا ہے، اور اُٹھائے اُٹھائے
ایک سَن کی سیڑھی پر چڑھتا ۲۹ ہزار فیٹ اُوپر کیلاش پربت کی چوٹی پر لے گیا اور وہاں سے نیچے دے مارا۔ دریا
بے چارا تو وہیں مرگیا اور وہ بجلی پیدا ہوئی اور ایسی چکاچوند کہ بہت سی چیزوں کی نظر جاتی رہی۔ یہ چاند تبھی کا اندھا
ہے۔ تو ایسے بلوان تھے وہ۔ مگر کیکر سے مسواک اُتارنا، یہ ابھی مشکل تھا۔ وہ تمام فنونِ حرب کے ماہر تھے۔ لکڑی
پٹہ بانک بنوٹ اور کشتی...... برچھا تیراندازی کٹار اور جل بانک...... اِن سب میں اُنہوں نے خوب ترقی کی
تھی۔ چاردانگ میں اُن کے عساکر کا شہرہ تھا۔ ایک بار کسی دوسرے سیارے سے، لاوے کے بنے ہوئے
لوگوں نے اُنہیں چیلنج کیا اور اُڑن طشتریوں پر سوار ہو کر حملہ کرنے آئے۔ مگر فنا کے گھاٹ اُتر گئے۔ اتنا بڑا معرکہ
مار کر جب وہ بیرکوں کو لوٹ رہے تھے انہوں نے ایک لڑکی کو دیکھا...... ایک سنہری جادو شاخ جس کے لمبے بال
زمین کو چھو رہے تھے...... وہ پٹ سَن کی پھٹی پرانی ساڑھی میں تھی اور سانجھ ندی سے مچھلیاں پکڑ کر آرہی تھی۔
تھیلا اُس کے کندھے سے لٹک رہا تھا۔ بانس کا بنا ہوا ایک چار انچی نیزہ اُس کے ہاتھ میں تھا۔ وہ آٹھ سمتوں
سے اُس کنک لتا پر حملہ آور ہوئے اور کوئی تیرہ ایک حملوں بعد ہی اور تب بھی جب وہ کسی طرح سمجھ گئی کہ وہ صرف
مچھلیوں کا تھیلا چاہتے ہیں...... وہ مچھلیوں کا منہ دیکھ سکے۔ ایک کچی عمر ممتا سے وہ انہیں کھاتے دیکھتی رہی۔ وہ
ڈکار لے چکے تو وہ اُن کے لیے ندی سے پانی بھی لے آئی۔ اُنہوں نے ایک ڈکار اور لیا اور خواہش اُن کی
آنکھوں میں اُتر آئی۔ اپنے اپنے فلائی گاڈ اُنہوں نے ہاتھوں میں پکڑ لئے۔ مگر اُس کی ماں کی نصیحت تھی کہ
مچھلیاں چاول اور سن جس کو چاہے جتنی دے دینا، یُونی نہ دینا اپنے ایک مرد کے سوا۔ سو اُس نے اپنا بانسی نیزہ
پوزیشن سے پکڑ لیا اور اُن کے بلاشکل لمبی ناکوں والے کاہل مینڈک...... شاید وہ کارآمد ہوں مگر ایسی صورت
میں جب کہ اُن کا ایک ہاتھ اپنے فلائی گاڈ پر ہو، وہ مینڈک پتھر تھے اور بھوئیں مارڈڈ (DUD)، تلوار پٹہ چھنگی
جل بانک سب پانی میں گر کر ٹھس ہو گئے اور چلے ہی نہیں۔ ایک ہی جھڑپ میں اُن کے فلائی گاڈ سوکھ گئے اور
مونگ پھلیاں سی زمین پر آگرے۔ اُس کنک لتا نے جس کا تھیلا اَب خالی تھا اور گھر میں مچھلیوں کا منتظر کنبہ،
آسمان کا شکر کیا اور مونگ پھلیاں اکٹھی کر کے گھر لے گئی۔ پڑوس میں سارے واقعے پہ خوب کھلی پڑی۔ خیر۔

اور ان کا نظامِ اخلاق، زندگی؟

اچھائی اور اچھائیوں کی اچھائی ان کے لیے صرف ایک تھی...... جاننا۔ اور ایک ہی برائی...... نہ جاننا۔
اِس دوسری چیز کی مکمل بیخ کنی تو ممکن نہ تھی البتہ پہلی کی مدد سے اس کی کراہت کو کم کیا جاسکتا تھا اور
یہ ہی وہ کرتے بھی تھے۔ تمام وقت تعلیم تحقیق میں مصروف اُنہوں نے انیکسا غورث سے لے کر نیوٹن اور
آئن سٹائن سے لے کر سخاروف تک کے نظریات کو رد کر کے تمام علوم......، کیمیا، طب طبیعیات ارضیات،
فلکیات، ابدان، ہندسہ، تجرات کو نئی بنیادوں پر استوار کیا تھا۔ وہ صفر سے Infinity کو منہا کر سکتے
تھے۔ ایک ٹرلین پندرہ بلین تین سو بائیس تک قدرتی اعداد کا Infinity سے حاصل ضرب اُن کے ایک
ہاتھ کی آدھی پوروں پر تھا۔ ایسے ترقی یافتہ معاشرے میں بے عملوں کا جو مقام ہوسکتا ہے وہ ظاہر ہے اور

کبھی تو عجیب نا قابلِ بیان صورت پیدا ہو جاتی۔ ایک دفعہ جب معمول کی مشقوں پر جانے سے قبل وہ ایک میدان میں جمع تھے تو اُن میں سے ایک کا ڈھائی سالہ بیٹا وہاں آ گیا۔ چھوٹے چھوٹے پر یقین قدموں سے چلتا وہ اپنے باپ کے پاس آیا۔ دبیز شیشوں کی عینک کو ناک پر درست کر کے اُس نے ہاتھ میں پکڑی کتاب کو مدبرانہ اُلٹا پلٹا اور باپ سے گویا ہوا: ''ڈیڈی یہ بھگت سنگھ کون تھا؟''...... اور میدان میں موجود سب کے سب کھلکھلا اُٹھے کیونکہ باپ نے سب کو بتا رکھا تھا کہ اُس کا بیٹا جینیس ہے۔ سارے زمانوں کے اپنے عمر گروپ میں لاثانی۔ واقعی ابھی چند ہی ماہ قبل اُس نے دنیا کے چپے چپے میں $E=Mc^2$ سے متعلق وضاحتی لیکچر دیئے تھے اور اَب وہ ناہنجار پوچھ رہا تھا کہ بھگت سنگھ کون ہے۔ ایسا Preliminary بلکہ ایسا Primitive سوال! ایسا بے خبر تھا اُس کا یہ کپوت۔ سخت ہتک کی بات تھی ایسے بے علم پلے کو فادر کرنے کا الزام لینا۔ یہ اُس کے اتنے سارے ساتھی کیا سوچ رہے ہوں گے۔ بیٹے کے کندھے کی ہڈی روز سے دبا کے، اُس نے سر گوشی کی، یہ کیا پوچھ رہے ہو کینچوے!...... بیٹے نے ہلکی سی سی کی اور سر گوشی کا جواب بلند آواز میں دیا...... ''ڈیڈی وہ بھگت سنگھ''...... اَب اُسے اپنا چہرہ تو بچانا تھا کہ اُس کے ساتھی پھر کھلکھلا دیئے تھے۔ تو اُس نے ہنسنے والا ماسک لگایا اور ہنسی خوشی اپنے سپتر کی واقفیت عامہ بڑھانے لگا: ہو ہو وہ بھگت سنگھ! وہ ایک سکھ تھا بیٹے۔ سمجھتے ہو نا سکھ!؟ یہ بڑے بڑے بال۔ کنگھا۔ اَور یہ نیچے کو بہتی داڑھی،......''

''جیسے ہمارے مولوی جی کی!......''

یہ سنتا تھا کہ اُس ایک کو وحشت کا بخار چڑھ آیا اور کف جاری ہو گیا لیکن پھر بھی مقابل تھا تو اپنا بیٹا، اَور وہ وہاں کھڑا ہی اپنی نالائقی کے سبب تھا، تو اِس اُوت سے بھلا کیا اُلجھنا...... منہ سے جھاگ پونچھتے ہوئے اُس نے ایک ایسی سنجیدگی سے جو بوجہ ماسک کے موک Mock ہو گئی تھی...... ''میں الحاد برداشت نہیں کر سکتا''...... کہا اَور بات جاری رکھی۔ ''اَور ہوں وہ بھگت سنگھ...... لیکن میں تمہیں ایک فارمولا بتاتا ہوں۔ ایک Nugget...... تم اِسے نوٹ کر سکتے ہو۔ پوری سکھ تاریخ ایک لطیفہ ہے۔ ہاہاہا۔ کیسی رہی!؟...... تو میں تمہیں ایک سکھی لطیفہ سناتا ہوں...... ایک سکھ تھا......'' لطیفہ سنا کے وہ ہنسنے لگا۔ ''ہو ہو ہو ہاہاہا ہی ہی ہی ہنسو بیٹے ہے ہے ہے۔''

''ڈیڈی وہ بھگت سنگھ۔''

اَور ڈیڈی پھٹ پڑا: ''یو ڈُو نتھنگ ڈوڈل سن آف اے باسٹرڈ بچ۔''

''ڈیڈی میں آپ کا بھی بچہ ہوں۔''

''یس آئم آ ڈرٹی ڈاگ...... میرا خیال تھا تم ایک جینیس ہو،
A Precocious Prodigy - مگر صد افسوس کہ میں غلط تھا۔ آج تم مجھ سے ایک ایسا سوال پوچھ رہے ہو جو درختوں کے تنوں تک کے علم میں ہے تاہم چونکہ میں سوال کی حوصلہ شکنی کو جرم خیال

کرتا ہوں میں تمہارے سوال کا جواب ضرور دوں گا۔ لیکن بھول جاؤ کہ اَب میں تم سے کسی طرح کی کوئی اُمید رکھتا ہوں۔ بھگت سنگھ کا اصل نام کچھ اور تھا۔ بچپن میں وہ سکول سے بھاگ جایا کرتا تھا۔ اس لیے اُس کا نام بھاگتا سنگھ ہوگیا...... بات ختم کر کے اُس نے حقارت سے منہ موڑا اَور ساتھیوں کے ہمراہ مشتوں پر روانہ ہوگیا۔ اور بیٹا!...... واقعی اگر وہ اتنا بھی نہیں جانتا تھا تو درحقیقت کچھ نہیں جانتا تھا۔ راستے میں اُسے جو پہلا درخت ملا وہ اُس سے لٹک کر احساسِ ندامت کا قتیل ہوگیا......

تاہم اِس آفاقی ہمہ دانی اور عناصر پر مکمل تصرف کے باوجود ابھی تک وہ اپنی کچھ کمزوریوں پر غلبہ نہیں پا سکے تھے:

اکثر اُن کا باغ کی سَیر کو جی چاہتا (جیسے کسی ہیچ پرندے کا)۔

اُنہیں پھول اچھے لگتے، دریا بھی اور پہاڑ بھی (جبکہ یہ صرف نباتات اور جمادات ہی کو اچھے لگنے چاہئیں) اَور صرف ایسے بوٹ پہننا اُنہیں پسند تھا جن کی ٹھوکر میں چہرہ دکھ سکے اَور ٹھنڈی بیئر اور رَم اَور وِسکی (اِم پرفیکٹ غیر تربیت یافتہ ذہن کی خصوصیات!) اور پھر...... عورت! عورت! عورت! اِن تمام کمزوریوں پر غلبہ کے لیے انہیں ایک ایسے آسمانی معلم کی ضرورت تھی جو اُن کی تعلیم کر کے ان کی خامیوں کو خوبیوں میں بدل دے۔ جو اُن کا ٹوٹم ہو اَور ٹیبو بھی، جو اُن کے نتھنوں کو تو مادہ بو سے محفوظ کر دے لیکن خود اُس کے اپنے جانگھوں میں اتنی قوت ہو کہ تمام دنیا کی عورتوں کا گھر بھر سکے۔

جس کے نام پر پانی مٹی آگ ہوا وغیرہ کو کیڑے مکوڑوں سے بچا کے ایک طرف کیا جا سکے۔

''ہمارا ٹوٹم ہمارا ٹیبو! یہ عظیم الجثہ......'' ہاتھ پیچھے باندھے ٹھوڑی اُوپر اُٹھائے خصوصی طور پر کسی بھی چیز کو نہ دیکھتے ہوئے وہ اُن کا نظریہ دان دیر تک اُن سے مخاطب رہا۔ وہ اُس کی خطابت میں بہہ گئے۔ پھر اُٹھ کر وہاں آ گئے جہاں سمندر میں اُترا وہ عظیم دریا اپنی زمانوں پر محیط موت کی خاموش لِطان میں ساری زندہ چیزوں سے زیادہ زندہ معلوم ہوتا تھا...... ایک خود سپرد احساسِ عبادت اُن کی آنکھوں میں پانی لے آیا اور وہ بے خود ہو کر سجدے میں گر گئے۔

سورج چلا گیا تھا۔ تارے ابھی نہیں آئے تھے۔ اِس درمیان کی کم کم روشنی اُن ناگ پھن جھاڑیوں اَور کیکروں میں اُلجھ رہی تھی جو اس ویرانے کی تھور زدہ وسعت کو روئیدگی کا الزام دیتے تھے۔ ایک کیکر کی ٹہنی پر بیٹھا اُلو فیلسوف بہت دیر سے نیچے کی سڑک پر فکر کر رہا تھا۔ ہاں کس طرح یہ اِس قدر کاہل سڑک یونہی لیٹے لیٹے گھر بھی پہنچ جائے گی...... کس طرح؟۔ ایک کوا جو اپنے ساتھیوں سے پیچھے رہ گیا تھا فیلسوف کے اِس اندیشے کو پا گیا: ''اُس نے بنا کائیں کیئے پہلے تو کیکر والے کو ڈانٹا اَور پھر کائیں کرتے ہوئے مکالمہ کیا: بھائی سڑک کبھی گھر نہیں جاتی...... سڑک آپ اپنا گھر ہے اَور ہر وقت اپنے گھر ہوتی ہے۔ ہاں سڑک پر چلنے والے ضرور اپنے گھر پہنچ جاتے ہیں، جیسے یہ آدمی۔ دیکھ رہے ہو اِسے...... یہ اپنے گھر جا رہا ہے۔'' کیکر والا ہنسا۔ یہ کوا کتنا سادہ لوح ہے۔ اُڑ گیا ورنہ مجھ سے بے نقط سنتا۔ میں حیران

ہوں یہ معدُوم کیوں نہیں ہو جاتا۔ اِس قدر فرسودہ قبل از طوفان اندازِ فکر! واقعی یہ سمجھتا ہے کہ یہ آدمی گھر پہنچ جائے گا! کیا اِس نے نہیں دیکھا کہ اِس آدمی کے چلتے ہوئے پاؤں ساکن ہیں اَور سکون کے ان پیروں کے بیچ سے نکلتی دھول کی سڑک چل رہی ہے۔ چل رہی ہے۔

تارے آ گئے اور چھوٹا سا چاند۔ تب وہ کچی سڑک دھول کی سرنگ بن گئی۔ کنارے کے ایک کیکر میں جگنو چمک گیا۔ اُوپر کوئی جلاپے جلی چمگاڈر جل کر دانت پیستی اُس پر جھپٹی اور تار تار ہوگئی۔ بیابان کی گہرائی میں جھاڑیوں کے کسی اوجھل جھنڈ سے کسی گائک پرندے نے انترا اُٹھایا جگنو کی تائید امداد میں۔ کوئی کوئل شاید!؟...... گیت تو چھجو ابھی گا لیتا۔ لیکن وہ از حد تھک گیا تھا۔ سواری کوئی تھی نہیں اَور ٹِلہ باشہ دور تھا اَور وہ ابھی شہر کی حدوں سے بھی باہر نہیں نکلا تھا۔ ایسے میں سکھ کا شائبہ سا پانے کا ایک ہی ذریعہ ہو سکتا تھا۔ اُس نے جھولے میں ہاتھ ڈال کر اُن دو، سیاہ...... براؤن، چیزوں کو محسوس کیا پیار کیا۔ اَور اُس کے اندر تکان کو امن ہوگیا۔ اَب سامنے ایک ٹیلہ تھا۔ شہر کی حد۔ یہ سوچ کر کہ ٹیلے کے اُس طرف اُترائی میں بڑا لطف آئے گا۔ اُس کا جی ایسی خوشی سے بھر گیا جو صرف بچپن کے علاقے میں ہوتی ہے۔

وہ چوٹی پر آ گیا اور ڈھیر جیسا بیٹھ گیا۔

سامنے کچھ فاصلے پر بجوکے سے کھڑے تھے۔ ساکت، اٹل، اپنی جگہ گڑے ہوئے۔ بچے کا دل خوشی سے خالی ہوگیا۔ اندیشے اُس میں بھرنے لگے۔ یہ بجوکے ڈانگ سوٹے کے بنے ہوئے تو معلوم نہیں ہوتے۔ ہوا چل رہی ہے۔ پھر ان کے کپڑے کیوں نہیں ہلتے۔ اِن کا دھڑ تو ٹین کا ٹرنک سا معلوم ہوتا ہے جس کے نچلے حصے کے بیچ خالی جگہ دے کر ٹانگیں بنائی گئی ہوں اَور بانہیں بھی۔ جہاں سر ہونا چاہئے وہاں بھی ڈبہ سا رکھا تھا۔ کچھ لڑکے بالے دن بھر کھلونا سپاہیوں سے موک لڑائیاں لڑتے رہے ہوں اور اندھیرا پڑے دروازوں میں آ کے اُن کی ماؤں نے بلایا ہو تو سب کچھ وہیں چھوڑ چھاڑ بھاگ گئے ہوں۔ کچھ ایسا الگ رہا تھا۔

یہاں سے اُن کی ترتیب کی قوس ہی دکھائی دے رکھی تھی۔ لیکن اندازہ کیا جا سکتا تھا کہ وہ دائرے میں کھڑے ہیں اور اَور شہر کا محاصرہ کیئے ہوئے ہیں۔

بہت او بھ جانے سے جو متلی ہونے لگتی ہے اُسے ہو رہی تھی۔ اَب وہ عام چیزوں کو عام چیزیں سمجھنا چاہتا تھا اَور اُن کے عمومی ہونے سے وابستہ سیدھی سادھی راحت پر آرام کرنا چاہتا تھا۔ اِس آرام کی اُمید میں وہ ایک نگاہ اور منظر پر ڈالتا ہے۔

کالے ٹین سے بنے وہ آدمی...... ووں ہی کھڑے تھے اَور صدیوں سے یونہی کھڑے معلوم ہو رہے تھے۔ کوہ کیلوں کی طرح قدیم بے گیاہ اور بدشگون اُس نمک میدان بیابان کے پانی کی خاموش سطح پر ساکت کھڑے۔ ڈوبتے نہ تیرتے اَور اُن کے عقب کے میلوں میں تھور میدان کا سفیدہ تھا جس میں چلتے ہوئے ٹھوکر لگنے سے زمانوں سے خشک ہو کر اکڑ گئے پرندے باہر نکل پڑتے تھے۔ علاوہ ناگ پھن تھے،

کیکر اَور ایک بڑے خالی پن کا آسمان۔ ایک، ایک اپنی اکائی میں یہ ساری چیزیں...... نمک، خشک ہو کر اکڑ گئے پرندے، کیکر اَور ناگ پھن معمولی تھیں۔ پھر کیا بات تھی وہ معمولی دِکھ نہیں رہی تھیں؟...... شاید اس میں ٹوٹ رہے چاند اَور تاروں کی خاک رنگ لو کا کچھ ہاتھ رہا ہو جو اُس سے تمام چیزوں کو اُن کی اکائیوں سے چن کر کسی جادو گھر کی دیواروں پر آویزاں کر رہی تھی۔ (وہاں آویزاں اُتارے جانے کے لیے کسی عامل کی منتظر) مصیبت یہ تھی کہ یہاں کا یہ جادو ایسا نہیں تھا جس سے دوستی کی جا سکے، جو کسی پتلی چھڑی کی ایک اِدھر اُدھر حرکت سے تمہارے سامنے نوع نوع کے کھانے چن دیتا اَور ہزار طرح کے مشروب اَور ایسی ہواؤں تک میں قالین بچھا دیتا ہے جو گھنی ہوتی ہیں اَور راستہ نہیں دیتیں...... مصیبت کا یہ جادو تو ہوا میں ایسے بھوت بنا رہا تھا جو ایک ہاتھ تازہ کٹا انسانی سر پکڑے دوسرے سے اپنا عضو سہلاتے خود اہمیتی سے سرشار آگے بڑھ رہے تھے یوں کہ تازہ کٹے سر سے ٹپکے خون کو اُن کی لیسؔ کے قطرے ڈھانپتے جا رہے تھے۔

چیزیں اُسے اپنے عمومی ہونے کے احساس کا آرام دینے کو تیار نہ تھیں۔

کہیں پیچھے سے آ کر ایک جھونکا اُس کے سر میں نمک ڈال گیا اَور قوس میں کھڑے کالے ٹین کے ایک آدمی کے سر کے بیچ ڈھیلے کرتا، اُجاڑ کی وسعت میں غائب ہو گیا۔ سر بے چارا لمحہ بھر کو تو اُس آدمی کے سینے پر جھولتا رہا اَور پھر نیچے گر گیا...... تھڈ...... اُجاڑ میں آواز گونجی۔ گو اُس آدمی نے اپنا سر نیچے سے اُٹھا کے کندھوں پر کس لیا مگر ٹین کے زنگ کا خیال جو اُس کا ماخورا اَور خیال مرگ کا بدن تھا اُسے چپ لگا گیا تھا اَور جب قوس میں کھڑے اُس کے ساتھی، اجاڑ کے داروغے، نٹ بولٹ اَور پیچوں وغیرہ کی ناقص کوالٹی پر بحث میں مصروف تھے تو بھی وہ نہیں بولا تھا۔

ہیں یہ کیا! ایسے کچے اتنے بودے یہ ڈبے ڈب کھڑے پل پل چوٹ کی زد پر۔ میں نے خامخا اپنی بات کھوٹی کی ان کے ڈر سے...... اَب میں اُٹھوں گا اَور ڈھلان سے اُتر اُن کے دائرے کو کاٹ پیچھے سے ایک دو کو یہ جھانپڑ دوں گا...... میری بات کھوٹی کرنے کی سزا۔ چیں چیں اُن کی گردنیں جھولتی رہیں گی جبکہ میں اُن سے بہت دور کہیں بھاگ رہا ہوں گا۔ آگے جہاں تھور ختم ہو کے گھاس شروع ہو جاتی ہے۔ تیز تیز۔ پل پل ٹلے کے کھیتوں کو پکڑتا میں چیتے کے پاؤں لے لوں گا۔ چیتا نہ ملا تو چڑیا کے ہی سہی اَور چڑیا بھی نہ ملی تو...... تو بھائی چیتے اَور بہن چڑیا! میرے اپنے پاؤں کیا پالا مار گیا ہے!۔ میں راہ میں کہیں دم نہیں لینے کا۔ مجھے تو بھاگتے رہنا ہے حتیٰ کہ ٹلے کے کھیتوں میں چرتے مویشی مجھے دکھائی دینے لگیں۔ اَور تاروں کے جاتے تک مجھے وہاں جا پہنچنا ضرور ہے جبکہ موچن تڑکے کے کاج کارن اُٹھ رہی ہو اَور کیسا رہے جو میں اُس اُٹھ رہی کو وہیں دبا لوں منجے پر۔ اُس کے سینے کو سرہانا بنا لوں اَور پڑا سویا کروں ایک سال تک کم سے کم......

وہ اُٹھا۔

ٹوٹے کناروں کے دائرے میں وہ ہمیشہ کی طرح اٹل تھے۔ اُس خوشی کی انگیخت پر جو ڈھلان کے اُدھر اِدھر کے خیال سے اُس نے محسوس کی تھی وہ بھاگا، ایک قدم...... خوشی کافور ہوگئی۔ گھٹنے تک اُس کا پیر نمک دھول میں دھنس گیا تھا۔ ہونٹوں پر آئے نمک ذرے تھوتھو کرتے ہوئے اُس نے پیر باہر کھینچا۔ اور ڈھلان کے اُدھر اُس کا خیال تھا کہ وہ خرگوش بن جائے گا اور ہوا میں تیرتے پر کی آسانی سے پھدکتا ڈھلان کے پیروں میں پہنچ جائے گا اور پھر آگے، آگے اس اُجاڑ کے اختتام پر۔

اَب مگر اختتام کہاں تھا!

دُھول سے پاؤں چھڑانے میں نمک کا بادل اُٹھا اور اُس کی آنکھوں کو پانی دے گیا...... پونچھتے ہوئے اُس نے دوسرا قدم اُٹھایا تو جیسے اِسے آسمان کے پار دھرنا ہو۔ اور آسمان بھی تھور کا بنا۔ وہ اپنے بدن کے درمیان میں کانپ گیا۔ ڈھلان کے پاؤں کہاں ہیں؟۔ اَور طلہ باشہ؟ نمک کی دھول سے پرے دلدلی آسمان کے کناروں پر اَور اُس کا ارادہ بھی تھا اِن کناروں تک جانے کا

جب اُسے کچھ یوں لگا کہ اُنہوں نے

کالے ٹین کے اُن ڈبے ڈب کھڑیوں نے

اُسے دیکھا ہے۔

تب تک اُس میں اتنی طاقت نہیں رہ گئی تھی کہ اپنے اس خیال پر ہنس ہی سکتا۔ سو اس نے بہتر یہ ہی خیال کیا کہ جتنی جلدی ہو سکے اپنے اُس بیوقوف خیال کا جھوٹ سچ جان لے......

واقعی اُنہوں نے اُسے دیکھا تھا۔ اُن سب کے سروں بیچ لال پھوڑا سی ایک آنکھ جل بجھ رہی تھی۔ وقت، جگہیں پہلے سے کوئی اطلاع دیئے بغیر اُس کے تجربے سے محو ہوگئیں۔

پل بھر آگے پیچھے سیاہ دھند کا کھڈل ملک رڑا میدان، سورج نابینارات کی موتیا زدہ آنکھ۔ جھاڑیاں جھنکو، اِن سے ٹوٹ کر گری اَب آسمان کو تک رہی سُولیں۔ چڑیوں کو ہڑپ کرنے کے لالچ میں کیکروں سے لپٹے اژدہے، چھوا چھو کھیلتے بے زہر سانپ، ایک سے نکل دوسری کھڈ میں جاتے تیرہ چشم نیولے، سونے کی تیاریاں کرتے بیئے چڑیاں، اَور بھیڑیے غراغراتے: یاں کبھی برف کا میدان تھا۔ برف باری پھر ہونے کو ہے۔ ہم واپس آئیں گے، اور اُن مچھلیوں کی آوازیں جو سمندر کے پیچھے ہٹنے پر ریت میں رہنے لگی تھیں۔ یہ سب کچھ اُس کے تجربے سے نکل گیا اَور بھول گیا کہ وہ کون ہے اَور کیوں وہاں ہے جہاں ہے...... وہ پیچھے دیکھتا ہے۔ ڈھلان کسی بڑھیا کی خاک آلود لٹ کی طرح تھی اَور اس سے بھی پیچھے بھوتوں کا کون شہر ہے؟ اَور آگے اِس رڑے کے کناروں سے شروع ہو کر سرسبز کھیتوں کے کنارے کیا پرستان ہے!؟...... اَور بہشت کے سفوں کی نہر کے کناروں کی مٹی سے لپے پتے ایک مکان میں کون پری زاد!۔

کہیں اتفاق سے باقی رہ گئی طاقت کو کام میں لا کر اُس نے اُن جلتی بجھتی آنکھوں کے اُوپر سے

رڑے میدان سے ورے دیکھنے کی کوشش کی مگر پھر بھی وہ اُن مہلک کھینچ رکھنے والی آنکھوں کی طرف کھنچتا ہی چلا گیا اور بھول گیا کہ وہ کون ہے۔

اُور کیوں وہاں ہے جہاں ہے۔

پھر یہ کون جانتا ہے کہ زندگی کے پاؤں میں آنے والے اتنے سارے راستوں کی کس راہ پر کون کھیل تماشہ، سرکس سینما یا سوانگ اپنی چھولداری لگالے گا اور گوناگوں دلچسپیوں سے تمہیں رجھا کے راہ سے بے راہ کردے گا اُور سفر کے حاصل مکان سے دور ڈال دے گا...... خیر یار حرج ہی کیا ہے پل کی پل ان جلتی بجھتی آنکھوں کا تماشہ دیکھنے اور پھر آگے بڑھ جانے میں...... جس طرح کہ سب اپنے مکان سے دور جا پڑے لوگ سوچتے ہیں کہ کوئی حرج نہیں، گھڑی کی گھڑی سوانگ کی چھولداری میں گذار کے آگے بڑھ جائیں گے۔ اِن جلتی بجھتی آنکھوں کا تماشہ دیکھ کے آگے، آگے......

اَب اُسے یقین ہو گیا تھا کہ اُنہوں نے اُسے دیکھ لیا ہے اُور ڈبہ سروں میں آنکھوں کا جلاؤ بجھاؤ اِسی کارن ہے اُور جب اُنہوں نے ایک دوسرے کے ہاتھ بھی پکڑ لیے تو وہ تماشے سے جاگا اُور جان گیا کہ اُن کے ورے کا رڑا میدان اُس پر بند ہو گیا ہے۔

اُور اِس خالم خالی میدان کی طرفوں سے کسی طرح کی اُمید تو فضول تھی۔ ہاں زمین کی نرمی میں شائد گہرائی ہو۔ اُس نے زخمی گھوڑے کی طرح پاؤں زمین پر مارے...... پر وہ نہیں دھنسے، تھوریہاں چٹان ہو گیا تھا اُور اُدھر وہ سیاہ ٹین سے بنے آدمی ڈبے ڈب کھڑے اَب چل پڑے تھے۔ بڑے دائرے سے نکل کر اُن میں سے چند جو اِس ایک کے لیے کافی ہو سکتے تھے ایک چھوٹی قوس میں دائرہ بناتے ہوئے اُس کی طرف بڑھتے آرہے تھے۔

اُور اُس بیوقوف گھوڑے نے زمین پر سم مارنا چھوڑ کر اپنے سامان میں ٹٹول کر دو چھوٹے جوتوں کو محسوس کیا اُور پھر اپنا ٹٹولتا ہاتھ وہیں رہنے دیا۔

دائرہ اُس کے گرد تنگ ہو رہا تھا۔

اُنہی دنوں ایک پرندہ جس کے آشرم اور گھونسلے کے درمیان وہ رڑا میدان پڑتا تھا گرما کی تعطیلات میں گھر آیا تو گہری ودیا کا مالک اُس کا باپ کہنے لگا:

And The Soldiers Formed A Cordon?

تو پڑھاکو پرندے نے نوعمری کے جوش اور علم کے تفاخر سے چھاتی پھلائی اُور کہا They did...... جبکہ اُس کا باپ فقط نئی شاعری سے متعلق اُس کے علم کو ٹیسٹ کر رہا تھا۔

گوریا ری مجھ سے مت کہہ کہ سمدر بھی ایک شوہ ہے جو کام رس لہو بھرے بھاری جثے کو میا دھرتی پہ ڈالے پڑا ہونکتا بھبکتا رہتا ہے اُور اُس نیچے پڑی کو بھگوئے جاتا ہے اُور جادو ٹوٹ جانے کے ڈر سے دَم سادھے جانگھیں پھیلائے پڑی وہ میسنی! کبھی جو اُس کا گھر بھر جائے۔ میٹھی پیر کی جنمی گھٹی گھٹی بے ارتھ

آواز اُور مسلے جا چکنے کی جان کھینچ آلس وہ اندر ہی اندر انڈ ھیلے جاتی ہے...... نہیں گوریا! مت کہہ مجھ سے کہ سمر رشوہ کہیں نہیں جاتا اُوپر ہی سو جاتا ہے اُور جگار پر لذت سے بس باہر ہو کر کھورو کرتا ہے۔ جاتا کہیں نہیں۔ نہیں گوریا نہیں!

کسی بڑے سنگِ سیاہ کو کھرچنے سے بنا ایک '9x'12 کمرہ جس کے ڈونگھ میں گرے فرش کو دروازے سے ملانے کے لیے ایک 5 قدم سیڑھی ہے۔ نامعلوم سرچشمہ سے روشنی کی لکیر آہستگی سے گھومتی آ کر گرنیکا پر رکتی نہیں، سیڑھی پر سے پھسلتی آگے بڑھ جاتی ہے۔ ایک سرڈبہ ڈبہ ڈب کھڑ یا بئیر کا کین منہ سے لگائے سیڑھیاں اُترتا دکھائی دے چکا ہے۔

آخری قدم پر کھڑے ہو کر وہ کین خالی کرتا ہے اُور سنگِ سیاہ کے اِس ہالو (Hollow) میں پارٹیشن بناتی سلاخوں پر دے مارتا ہے۔ کھڑ کے سے گیلے آٹے کے ڈھیر کی شکل کا آدمی تن کھڑا ہوتا ہے۔ اُس کی پرچھائیں پارٹیشن سے نکل کر ہالو کے وسط تک چلی جاتی ہے۔ سرڈبہ بیٹھنے کو کُرسی کھینچتا ہے تو ایک پایہ اس پرچھائیں کے چہرے میں کُھب جاتا ہے سرڈبہ کو اِس کا پتہ بھی نہیں چلتا۔ وہ ایک نروس سکون کے ساتھ اپنی ٹوپی اُٹھاتا ہے اور ایک وہمی اہتمام سے اِس کے کانوں پر آنے والے حصے کو اپنی کنپٹیوں سے باہر نکلے پیچوں میں پھنسا کرنٹ کس دیتا ہے۔ اَب وہ ایک معطر ریشمی غلاف میں سے ایک اینٹ نکالتا ہے، چومتا ہے اُور ایک ایسے خضوع وخشوع سے جو صرف کوئی بڑا جرم کر کے ارزانی ہوتا ہے وہ ہل ہل کر اس اینٹ کو پڑھنے لگتا ہے۔ عرقِ انفعال سے یہ اینٹ کھرُنے لگتی ہے تو سرڈبہ کو اپنی کرسی کا ایک پایہ اُوپر اُٹھتا محسوس ہوتا ہے۔ پایہ اُٹھ جانے کے تمام امکانات مثلاً کرسی کا اُلٹ جانا وغیرہ کو وہ کوندتے دیکھتا ہے...... ٹوپی تو خیر ٹھیک ہے (وہ تسلی کر چکا ہے کہ یہ نٹ پیچ سے سر پر کسی ہے) پر خود میں اُور کرسی۔ ابھی تک اُوپر اُٹھ رہے پایے کو وہ تشویش سے دیکھتا ہے۔ سایہ پورا زور لگا رہا ہے کرسی اوندھا دینے کے لیے۔ جھٹکے سے وہ کرسی چھوڑ دیتا ہے اُور فرش پر بیٹھ کر سائے کے چہرے کو اینٹ کے ساتھ مسخ کرنے لگتا ہے، اینٹ جسے وہ ابھی ابھی بڑی رقت سے پڑھ رہا تھا۔

ایک Measured بلندی تک یہ اینٹ اُوپر جاتی ہے اور ایک Calculable قوت سے سائے کے چہرے پر آ کے لگتی ہے۔ پہلے ٹھوڑی کی ہڈی ریزہ ریزہ ہوتی ہے پھر پیشانی، رخسار ناک کا پل،۔ (اب اِس پرچھائیں کو ز کام ہوا کرے گا تو کیا بہا کرے گا۔ ناک تو اِس کی رہی نہیں) اینٹ ایک Measured بلندی تک اُوپر جاتی ہے۔ کتنے دن گزر گئے ہیں؟ اُور ایک کیلکولیبل قوت سے نیچے آتی ہے۔ شاید ساڑھے سترہ دن۔ ایک کم یا ایک زیادہ۔ اِس درمیان میں کئی بار اینٹ کا وِدان مارنے والے کی ایک دوست ایمیزن کھانے کا ٹرے لے کر آئی ہے۔ مگر اُسے ایک اہم فرض کی ادائیگی میں مصروف دیکھ کر واپس پلٹ گئی ہے کیونکہ وہ خود فرض شناس ہے اُور دوسروں میں اِس جوہر کی قدر کرتی ہے۔ اَب لیکن بات فرض کی ادائیگی سے بڑھ گئی ہے۔

بلندی پر پہنچی اینٹ کو وہ ایمیزن اُس بلندی پر ہی پکڑ لیتی ہے۔ پھر اینٹ اپنی Measured بلندی پر پہنچی اینٹ کو وہ ایمیزن اُس بلندی پر ہی پکڑ لیتی ہے۔ پھر اینٹ
چلاتے ڈب کھڑبے کے ایک خاص مَسل کو خاص طریقے سے دباتی ہے تو وہ ایک جھٹکے سے اُٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ ٹرانس میں اُسے وہ کرسی پر لا بٹھاتی ہے۔ ایک ٹک وہ اسے ہی دیکھے جا رہا ہے۔ تب وہ اپنی ہتھیلیوں کی روئی کے پھوہوں سے اُس کی آنکھوں کے نیچے مساج کرتی ہے، شَرَر آنکھوں پر گر جاتے ہیں...... چھری کانٹوں کی کھٹ پٹ سے اُس کی آنکھ کھل جاتی ہے۔ ایمیزن میز پر کھانا لگا چکی ہے۔ کھانا کھلائے کے وہ اُسے چڑیوں چوزوں طوطا میناؤں اور کم عمر ساہوں کی ہڈیوں سے کشید کی گئی شراب کے کئی شیشے دیتی ہے اور پھر لاج سے دوہری ہوئی جاتی ہوئی انجیر کا پتہ نوچ کے ایک طرف ڈال دیتی ہے۔

ایک سیاہ ایک براؤن جوتا ایک بالک کے پیروں میں پہنا کے اُس نے کہا: ”لے اَب چل کے دکھا...... میری طرف آ۔“...... عورت بولی:...... نہیں میری طرف...... وہ بولا: میری طرف...... تبھی بیڑ کا کین سلاخوں سے ٹکرایا تھا۔ اور جب پہلی اینٹ اُس کے دماغ سے بُوھک کر بلندی کو گئی ہے تو پایے کے نیچے آیا سایہ تاروں سے بھر رہی دھوڑ کے راستے اور اُس پر چل رہے جادو کے جوتے پہنے بالک کے خواب سے کھیل رہا تھا۔ دُھوڑ کے اِس راستے پر چاند سے لڑھک کر آئے پتھر بھی پڑے تھے۔ اِن سے یہ اُس پانی کی کاٹ سے محفوظ ہو گیا تھا جو لکڑی کے بادلوں سے کبھی کبھی برسنے لگتا تھا۔ پتھروں کے درمیان نسبتاً ہموار جگہ پر بالک کی رفتار دوڑنے لگتی۔ جلدی جلدی ایک دو پتھروں کے درمیان پر پاؤں رکھتا وہ کسی قدرے بڑے پتھر پر ایک کم قدر لمحے کے لئے ترازو ہو جاتا۔ کامیابی سے ایسا کر لینے کے خیال سے وہ چھاتی پھلا لیتا اور نئے جوتوں کی شومارنے کے لیے بلاضرورت ہی پاؤں بہت اُوپر اُٹھا اُٹھا دوڑنے لگتا۔ اُس کی نیکر سے نکل کر گلابی گھٹنا بڑے زور سے ہنستا اور اس کے قدسی چہرے پر کھلی مسرت سے لکڑی کے بادلوں میں پانی آ جاتا...... اور جب ایک آخری ولولے کے ساتھ اُس نے راستے کے اختتام پر بانہیں پھیلائے کھڑے آدمی کی ٹانگوں کو لپیٹ میں لیا ہے تو راستے کے دونوں طرف کھڑے گلاس کے گھنے درخت نرمی سے لہلہانے لگے۔ عورت پکاری: اَب میری طرف آؤ۔ اور بالک اُچھلتا کودتا پاؤں میں جوتے ہونے کی فراواں حیرانی میں دوڑتا اُس کی بانہوں میں جانے لگا۔ چاند کے تاریک حصے میں ہونے کی وجہ سے عورت کا چہرہ ظاہر نہیں۔ تاہم یہ ظاہر کہ وہ فراواں مسرت کو سہن نہیں کر پا رہی ہے اور بوجھ سے یہ گری، گری...... اب گر رہی۔ تب ہی پہلی اینٹ اُس کے دماغ سے بُوھک کر بلندی کو گئی تھی۔

لانبی لچیلی ایمیزن لاتعداد خنجر، بلیڈ جن کے چھوٹے اور دستے لمبے ہیں ایک پلیٹر میں تو ہمی ترتیب سے سجائے سنگی تابوت کی دیواروں میں داخل ہوتی ہے۔ پلیٹر میز کے داہنے کنارے پر رکھ کے وہ کرد نومیٹر دیکھتی ہوئی کاؤنٹ ڈاؤن کرنے لگتی ہے: تیس۔ بیس، تیرہ...... سات چھ پانچ چار تین دو...... بٹن پش ہوتے ہی کرسی میں پڑا ڈبہ ڈب کھڑبا چاق و چوبند جاگ جاتا ہے۔ یہ اہم حکومتی امور کی بجا آوری کا گھنٹہ ہے۔ نیند کا نیند کے خمار کا ایک بھی دھبہ اُس پر باقی نہیں۔ (وہ بند پڑا تھا کہ سو رہا تھا؟) اِس اثناء

میں مقابل کی دیوار کا پردہ سرک کر ایک بلون اَپ تصویر کو ظاہر کر چکا ہے...... گرنیکا...... مدھم اندلسی موسیقی دھیرے دھیرے ماحول کو بھر رہی ہے...... تازہ کھلا ہوا ڈبہ اِس سے چڑ کر ایک چیں چوں آواز میں 786 کہتا ہے۔ پلیٹر سے ایک چاقو اُٹھاتا ہے۔ ایک حسابی صحت سے نشانہ لیتا ہے اور آئندہ مائکرو ثانیہ گزرنے سے پہلے وہ اکیاسی چاقو گرنیکا کے سینے میں اُتار دیتا ہے۔ سرعت سے پیدا ہوا بلر گزر چکنے پر ماحول اپنی قدیم حالت پر واپس آتا ہے تو بِلسم ایمیزن ایک لوہا اشتیاق کے ساتھ تصویر کی طرف دیکھتی ہے اَور پھر خوشی کے ساتھ تالی پیٹتی ہوئی سرڈبہ کو ایک حسابی تہنیت پیش کرتی ہے۔ چاقو گرنیکا میں پروئے ہوئے ہیں۔ عورت۔ ''عورت طوفان میں گھری کشتیوں کی طرح ڈول رہی۔ آنکھیں آنسو بن گئی ہوئی اور ننھے طوفان میں گھر گئے ہوئے پرندے اَور ابھی ابھی زائیدہ اُس کا بچہ مردہ۔ گرتی ہوئی عورت کے چیختے بازو اَور عورت جو تیل والے چراغ کو اندھیرے میں دور تک لے گئی ہے، بھنچی ہوئی مٹھی، پھول، تحریر کے تراشے، گھوڑے کی ہنہناہٹ......'' گرنیکا کی یہ ساری دنیا پیوست چاقوؤں میں دفن ہو چکی ہے۔ جگہ جگہ سے رِستی ہوئی قرمزی لکیریں کمرے کو بھر رہی موسیقی کے نوٹس میں مکس ہو کر ایک نئی سمفنی تخلیق کر رہی ہیں۔ ثانیے کی مائکرو مائکرو تقسیم میں ایمیزن چاقو واپس پلیٹر میں رکھتی ہے۔ تصویر کی بچی کھچی دنیا کے مقابل دوسرے راؤنڈ کے لیے پورے طور پر مستعد وہ پلیٹر سے چاقو اُٹھا......(اوہ 786) تا ہے اَور ایک حسابی صحت کے ساتھ نشانہ لیتا ہے۔ 83 چاقو گرنیکا میں پیوست ہو جاتے ہیں، بواسطہ ایمیزن واپس پلیٹر میں آتے ہیں۔ دونوں عمل مائکرو مائکرو سیکنڈ کے وَن ایکشن میں ہوتے ہیں۔ اگلے مائکرو سیکنڈ میں دہرائے جاتے ہیں اَور اُس سے اگلے میں بھی۔ وَن ایکشن میں ہر بار 83 چاقو......

بھلا کیا بچا ہوگا گرنیکا کا اِس کے بعد!...... کچھ بھی نہیں۔ سوائے اُس بیل کے جو سرڈبہ کا دور کا بھائی تھا۔ آنجہانی۔ اَب اُسے دیکھ کر ایسی طوفانی مارا ماری کے بیچ بھی سرڈبہ کا گلا آنسوؤں سے رندھ گیا۔ گرنیکا کی کریزی دنیا میں سے بس اِس ایک بیل ہی کو باقی رکھا تھا اُنہوں نے۔ اَور اِس مہارت سے کہ اُس کے وجود سے باہر کسی اور چیز کا ذرہ تک نہیں بچ سکا تھا۔ کھڑے چاقوؤں کی فصیل کے اندر کھڑا یہ بیل، محفوظ و مامون، گرنیکا کی تباہ دنیا کو کسی حظ پرست فیلسوف کی سرپرستانہ لاتعلقی سے دیکھ رہا تھا...... ہُوں! ہُوں!۔ اچھا عمدہ راتب اَور کمسن بچھیریاں...... زندگی بھرپور نے کے لیے بس دو چیزیں ضروری ہیں...... اور میرے بھائی! بس یہی ایک دانش ہے زندگی کی اور علاوہ کچھ نہیں۔ پر ازعیش آرام کے کاہل کیے ہوئے اِس خوب کھائے پیے متمول خیال کو بیل کی سلیک کھال سے رِستے دیکھ کر سرڈبہ اور ایمیزن از حد خوش ہوئے۔ اس لیے کہ یہ ایک سچا پر از طرفگی ارفع خیال تھا۔ جسے اگر تجسیم مل سکتی تو دنیا خواب کی طرح خوبصورت ہو کر سچ مچ ایک رہنے کے قابل جگہ بن جاتی۔ اُن دونوں کے سینے اُس سلائم بیل کے اِس ناقابلِ یقین حد تک ارفع خیال کو تجسیم دینے کے عزم کے جوش سے پھول گئے۔ کندھے تو اُن کے جڑے ہی ہوئے تھے۔ ایک دوسرے کے ہاتھ میں پیوست ہاتھ انہوں نے جھٹکے سے اُوپر اُٹھائے اَور

چلائے:...... بیل زندہ باد...... جواب میں بیل ڈکرایا۔ اپنی قدر افزائی پر وہ خوش تھا۔
گرنیکا کا میوزک جواب تک مدھم مدھم...... نیچے سے بند طرفین سے کھلی اُوپر سے محدود اِس کریزی دنیا کے کہیں باہر اُور دیے جلائے رکھنے کو پکار رہے (سو اِس کریزی دنیا میں Eccentric) آواز گر قہقہے اور نوزائدہ زندہ موت کی مرثیہ خواں ماں کی موسیقائی حدود سے بھی کہیں باہر...... کسی نہ کسی طرح سُر کو سجائے تھا۔
اَب اپنا سُر سنبھالے نہیں رکھ سکتا ہے۔
اُور جیسے عَلَم دار کی بانہیں قلم ہونے پر اِس سے پہلے کہ عَلَم زمین بوس ہو کوئی اور دلاور عَلَم اچک لیتا ہے ڈوبتے سُر کو کسی نایاب سپتک میں بیٹھی ایک آواز نے اُٹھالیا۔ کب سے یہ آواز عقبی تا کی سے سر پھوڑ رہی تھی۔ اَب جو: اُف! کیا قیامت کا حبس ہے...... کہہ کے ایمیزن اُٹھی تو تا کی کھول آئی پر جس سے تسکین اُسے پھر بھی نہ ملی جیسے ہوا اندر آئی ہی نہ ہو...... انجیر کا پتہ تک نہ ہلا تھا...... ارے یہ تو سطور ہے جس سے وہ سرڈبہ کا دل بہلایا کرتی ہے۔ کیسے آپ ہی آپ چھڑ گیا جیسے آپ ہی اپنے کو سُر میں کرتا ہو۔ تو ہوا آئی ہے ضرور۔ آئی تھی۔ ہوا نہیں تو ایک آواز تو ضرور......
آواز سطور پر چھڑ کر ایک طرح کی بیلڈ گانے لگی جس سے پتہ چلتا تھا کہ یہ آواز کبھی ایک لڑکی تھی۔ ایک دریا جو از حد غیر ذمہ دار تھا اُور وانڈر لسٹ جس کے پانی سے رال بن کر ٹپکتی تھی پانی کی تلاش کا بہانہ بنا کر گھر سے چلا گیا۔ یہ دن آ گیا تھا اور وہ واپس نہیں آیا تھا۔ اُس کی تلاش میں لڑکی تو گھل گھلا گئی او ر پیچھے چھوڑ گئی اپنی آواز جو اَب سطور پر چھڑی اُس لڑکی کی جستجوؤں کا بیلڈ گا رہی تھی: بیلڈ آف دی رِوَر۔
وہ جو ایک لڑکی تھی اُور اَب فقط آواز اپنے دریا کی تلاش میں کہاں کہاں نہ گئی اُور خشکی پانی ہوا کا کون ذی نفس ہے جس سے اُس نے اُس کٹھور دریا کا کچھ ٹھور ٹھکانہ نہیں پوچھا۔ پر آدمیوں کی بستیوں کی یہ کیفیت تھی کہ اِدھر کسی شیر خوار کے منہ پر رال آئی اُدھر سو پچاس آدمی اِسے اپنی زبان پر لینے کو موجود...... دریا کا تھوہ پتہ اُسے کون دیتا۔ اُور یہ پرندے جن کی سریوں کو رَعشہ ہو گیا تھا اگر دریا کا کچھ پتہ رکھتے تو اپنی جیبھ کے انگارے کیا اُس کے بستر پر نہ لٹا آتے۔ سو سارے پرندے ناسمجھی سے اُسے دیکھا کئے اور مچھلیاں...... وہ لڑکی کو اُن ساحلوں پر ملیں جن کے پانی ہٹتے ہٹتے اُفق میں جاڈوبے تھے۔ تب اُنہوں نے ریت کی پیرا کی سیکھنا شروع کر دی تھی اور ہمہ وقت پانی کی مدحت گایا کرتی تھیں۔ یہ مچھلیاں اور پرندے بے چارے تو نری اللہ میاں کی گائیاں تھیں۔ پر ایک مینڈک سخت بے تکا نکلا۔ لڑکی کا سوال سن کر بجائے اس کے کہ اُس کی کچھ رہنمائی کرتا اپنی خشک بہنی سے اُچھل کر باہر نکلا۔ ''دریا!؟ کدھر، کہاں؟''...... اور پھر لگا لڑکی کے پاؤں پڑنے ضد میں ٹرآنے: ''اچھی آپا! مجھے بھی ساتھ لے چلو دریا پر''...... اَب وہ اُسے سمجھا رہی ہے اُور روئے بھی جا رہی ہے کہ مینڈک بھائی! میں دریا پر نہیں جا رہی، دریا کی تلاش میں ہوں،...... پر مینڈک بھائی کس کی سنتے ہیں! اُن کی ایک ہی ٹر کہ ساتھ لے چلو...... بے ہودہ۔ لڑکی چلتی

رہی دریا ڈھونڈتی رہی حتیٰ کہ اس ڈھونڈن میں اُس کا گزر ایک باغ سے ہوا جہاں چڑیوں کا ایک جھنڈ بڑی مصروفیت سے کچھ کھٹر پٹر کر رہا تھا۔ قریب ہو کے اُس نے دیکھا کہ وہ ایک کرگھے پر پھولوں، اُن کی پتلی پتلی ڈنڈیوں، مور اَور دوسرے خوش رنگ پرندوں کے پروں رنگ برنگی گھاس اَور پتوں کے تانے بانے سے ایک لباس تیار کر رہی ہیں۔ بہنو!...... اُس نے التجا کی۔ ''تم جو دور دور کی جگہوں پر اُڑتی ہو تم نے میرا دریا تو نہیں دیکھا؟...... ایک روز وہ گھر سے پانی کی تلاش میں نکلا تھا......'' اَور چڑیوں میں سے ایک جو کانی تک چڑھی تھی بولی: واہ واہ کیا بے تکلفی ہے۔ نہ دعا نہ سلام۔ اَور لے کے داغ دیا دریا کا سوال۔ کون ہے یہ آوارہ؟ اَور ہم کیا کریں، دفع۔ ذرا وہ نیلی گھاس دیجیو''...... اُس کی ایک ساتھن نے مطلوبہ گھاس اُسے دی اَور وہ پھر سے بنائی میں منہمک ہوگئی۔ لڑکی کے لیے بھی برا ماننے کا یہ کون وقت تھا...... بولی: ''دریا میرے سر کا سائیں ہے۔ میرا شوہ سانول اور پنّن۔'' یہاں ایک ثانیہ رک کر اُس نے دل کے بہاؤ پر قابو پایا۔ یہ چڑیاں غیر لوگ تھیں بہر حال۔ ''وہ پانی لینے گیا تھا ایک روز۔ اَب تک نہیں پلٹا۔ اَب تم میں سے کوئی ایک میری بہن ایسا کرو کہ چونچ میں کوئی ملوک پتی لے کر اس کے پاس جاؤ جہاں کہیں بھی وہ ہو اَور منت سے اُسے بولو کہ پلٹ آئے کہ سوکھا اَب ختم ہو گیا ہے۔ پتوں میں تراوت آ گئی ہے۔ پانی بھی آ گیا ہے...... اَور...... اَور۔'' پتہ نہیں وہ اَور کیا کہتی کہ اُس کا گلا رندھ گیا۔ علاوہ اُس تک چڑھی چڑیا نے اُسے ٹوک بھی دیا۔ ''اچھا تو ہم جھوٹ بھی بولیں تمہارے لیے۔ تمہارے دیدوں تک میں تو پانی ہے نہیں اور کہاں ہوگا!۔ کیا مزے سے لُورلُور پھرتی ہے......'' وہ اَب باقاعدہ گالیوں پر اُتر آئی تھی۔ ''کہاں سے لاویں ہم ملوک پتی اَور کیسے لے جائیں تمہارے کچھ لگتے دریا پاس؟ دیکھتی نہیں کہ ہم اپنی ننھی کے بیاہ کا جوڑا بن رہی ہیں''...... اَب کرگھے پر کام روک کر بیاہ کی باتیں شروع ہو گئیں اَور ننھی جس کے بیاہ کی یہ تیاریاں تھیں مارے شرم کے پھُر سے اُڑ گئی۔ اَور لڑکی بھی چلی ایک طرف کو بوجھل قدموں۔ تبھی ایک چڑیا کے دل میں، جس کے پانچ بیٹے بہت دن ہوئے اپنی سوانیوں کے بالوں کے لیے پھول لانے گئے تھے اَور نہیں لوٹے تھے، درد سا اُٹھا۔ اُس نے لڑکی کو واپس بلایا اَور کہنے لگی: ''معاف کرنا بہن ہم تمہاری کوئی مدد نہیں کر سکے۔ پر ایک سیمرغ ہے۔ اِس باغ کے پیچھے جو جنگل ہے اَور جنگل کی پشت پر جو پہاڑ ہیں اُن میں کہیں رہتا ہے شاید وہ تمہاری کچھ مدد کر سکے۔ بہت سے لوگ جاتے ہیں اُس کے پاس......''۔ گپت روگ کے آنسو ترپ ترپ چڑیا کی آنکھوں سے بہنے لگے اور لڑکی دوڑی سرپٹ جنگل کی طرف۔

ڈھونڈن پھل جو ہو جائے
موہے دریا مورا مل جائے
ڈھوڑ ڈھوؤں من کی
ڈھوڑ ڈھوؤں تن کی

لیڑا لتا بھی دھولوں

اورنہالوں
ان ہی خیالوں پہ اسوار
میں پہنچی جنگل پار

پہاڑوں پار (سنطور ررور ہاتھا)

وہاں پہاڑوں پار ایک چوٹی پر وہ اُسے مل گیا۔ کچھ دانہ پانی کر رہا ہوا۔ اُسے دیکھتے ہی اُس نے برتن ہٹائے منہ پونچھا اَور جیسے وہ برسوں کا فاقہ کھینچے ہوئے کوئی سِدھ ہو وہ سیمرغ لگا آنکھیں موندھنے کہ خبنی کون فقیرنی ہے۔ کم عقلی سے مغز چاٹے گی۔ بہتر ہے سوتے بن جاؤ...... پر وہ...... جواتنی جوکھم سے یاں تک آئی تھی یوں سُستے نہ مانی اور سیمرغ کے کان کے اتنا بہت قریب ہو کے کہ اُسے سنے ہی بنے اُس نے اپنی سب کتھا کہہ دی......اور بولی:

''بھائی مرغ!''

''مرغ!''......وہ کڑکا۔''گویا میں گلیوں کا کوئی عام لفنگا سا مرغا ہوں جسے سوائے بانگنے اور افسوس ناک حد تک لو آئی کیو والی مرغیوں سے فلرٹ کرنے کے اَور کوئی کام نہیں تف ہے مجھ پر اَور میرے بخت پر......بی بی! میں سیمرغ ہوں۔ پدرِ رستم عظیم زال نے میرے ایک جدِ آگے زانوئے تلمذ طے کیا تھا۔ کچھ ایرانی تواریخ کی بھی خبر ہے......''

''اچھا سیمرغ!''......لڑکی نے سہم سے کہا......''تو بھائی سیمرغ! میری دکھن کا کچھ دارو ہے تیرے پا......وہ کون ڈنڈی ہے جس کا انت دریا ہے۔ میرا ہاتھ پکڑ کے مرے پگ اُس ڈنڈی سے چھوادو۔''

''ہاں ہاں۔''دانشمند سیمرغ نے کہا اَور لڑکی خوشی سے قریب قریب فوت ہوگئی۔''سچ! ہے کوئی راہ''

''ہاں ہاں نہیں نہیں، نہیں نہیں ہاں''......لڑکی زندہ ہوگئی:''اچھے بزرگ سوجھوان سیمرغ ایک بات بتاؤ......ہاں کہ نہیں۔''

''ہاں ہاں نہیں نہیں ہاں نہیں ہاں ہاں۔''

لڑکی گڑگڑائی:''سیمرغ بھائی اچھے ایک بات''......اَور سیمرغ نے چڑ کر اُس کی نقل اُتاری:'' بھائی اچھے ایک بات!''......تبھی اُسے یاد آیا کہ اُس کے ایک جدِ آگے عظیم زال پدر رستم نے کچھ طے کیا تھا۔ اَور وہ پیٹ اندر کھینچ کے ایک فاقہ زدہ ارفع گمگ میں بولا:''نادان لڑکی خالص ایک بات دنیا میں کہاں ہے۔ یکتا فقط رب الارباب ہے اور شاید وہ بھی نہیں۔ اِسی واسطے بغداد کے جنید نے کہا ہے کہ اثبات مکر ہے حرکات غدر ہیں۔ جو کچھ موجود ہے مکر ہے اور غدر میں داخل ہے۔ پس اے ابلا! میں اثبات کو نفی کی سینت مارتا ہوں تا کہ اِس کا مکر جھڑ جائے اَور ہاں نہیں کہتا ہوں جب تک کہ ''نہیں'' نہیں کہہ لیتا

ہوں اَور ''نہیں'' نہیں کہتا ہوں جب تک کہ ہاں نہیں کہہ لیتا ہوں۔ پس ہاں نہیں نہیں ہا......'' یوں ہی اُسے حال آ گیا جو بہتے بہتے دھیان سے جا ملا۔ کتنے ہی دن ہو گئے۔ لڑکی بنا کچھ کھائے پیئے کھڑی موسم کے شدائد سہتی اُس کے جاگنے کا وقت دیکھا کی۔ عقبی جنگل کے پتے زرد بادلوں کے ڈھیروں میں آتے اَور غل کرتے چوطرف بکھر جاتے۔ موسم اَور خراب ہوا تو پتوں میں لپٹ کر پہاڑی پتھر بھی اِس طرف کو اُڑ کر آنے لگے۔ اُونی لبادوں والے راہب جو سرما کی Meditation کے لیے ترائی کی خانقاہ میں جانے کو اِس طرف سے گزرتے تھے اکثر پتوں اَور پتھروں کی باچھڑ سے پریشان ہو کر سیمرغ کے گھر اُس بڑی چٹان کے نیچے آ جاتے اَور وقت گزاری کے لیے ایسی باتیں کرتے جو لڑکی کے فہم سے بالا ہوتیں...... کیا یہ بھی سیمرغ کے بھائی ہیں...... وہ سوچتی۔

''کیا تم چوطرفہ پھیلے اِن پتوں اور پتھروں کا راز جانتے ہو؟'' ایک راہب نے دوسرے سے پوچھا۔

''بھائی مجھ سے راز کی بات نہ پوچھو'' ...... دوسرا بولا...... ''کوئی دم میں اندھیرا ہوتا ہے اور مجھے خانقاہ کا خیال آ رہا ہے۔'' ...... کچھ دیر خموشی رہی پھر پہلے نے ایک ہوں کی اور غوطہ لگا گیا۔ لیکن کم عمر تھا چونکہ اور خاموشی سے ڈرتا تھا اس لیے یوں بے تکے ہی بائیسواں مزمور پڑھنے لگا:

بہت سے بیل مجھے گھیرے ہوئے ہیں
باشانی سانڈ میری چاروں طرف ہیں
وہ پھاڑنے اور گرجنے والے شیر کی مانند
مجھ پر منہ پسارتے ہیں
میں پانی کی طرح بہایا ہوا ہوں
اور میری سب ہڈیاں اکھڑی ہوئی ہیں
میرا دل موم کی طرح ہو گیا ہے
اور میرے سینے میں پگھل جاتا ہے
میرا گلا ٹھیکرے کی طرح خشک ہو گیا ہے
اور میری زبان میرے تالو سے چپک گئی ہے
اور تو نے مجھے موت کی خاک میں ملا دیا ہے
کیونکہ بہت سے کتے مجھے گھیرے ہوئے ہیں
بد کرداروں کا گروہ میری چاروں طرف ہے
انہوں نے میرے ہاتھ اور پاؤں چھید ڈالے ہیں
میں اپنی سب ہڈیاں گن سکتا ہوں
پر وہ مجھے تاکتے اور دیکھ کر خوش ہوتے ہیں

وہ میرے کپڑے آپس میں بانٹتے
اور میرے لباس پر قرعہ ڈالتے ہیں

یہاں جاگا ہوا سیمرغ واقعی جاگ اُٹھا اور ترت اُس نے دونوں راہبوں کو ڈانٹ بھگایا اور پھر اِدھر اُدھر دیکھ کے تسلی کرنے لگا کہ کسی نے یہ بے وقت کا مزمور سنا تو نہیں۔ ایک تو انہوں نے تنگ کر رکھا تھا ان مزدکی بدمعاشوں نے جو اُونی لبادے ڈانٹے راہبوں کے بھیس میں جگہ جگہ گھوم رہے تھے۔ خیر ہوئی کہ آس پاس کوئی تھا نہیں سوائے اُس لڑکی کے جو ایک نمبر کی اُوت تھی اور اپنی جگہ ایک مصیبت۔ اُس نے ایک آنکھ کھول کے اکتاہٹ سے اُسے دیکھا۔ دور دور کی ولائیتوں سے پروں پر لی ہوئی دھول جھاڑی او ریپٹ کو اندر کھینچ کے اُسی فاقہ زدہ ارفع گمک کی نیم سرزنش میں بولا: لڑکی گھر جاؤ۔ بہت ہو چکی۔

''گھر ہی تو چاہتی ہوں جانا۔''

''ہوں''...... وہ پھر ڈوب گیا۔ اُبھرا تو بولا: اتنی بڑی ہو کے بھی تعلقات میں گرفتار ہو جو کہ دوسروں کو Presume کرتے ہیں اور جانتی ہو فرانسیسی حکیم سارت نے کیا کہا ہے...... اور آٹھویں مزمور میں ہے:

What is Mortal Man That You Keep Him In Mind

یہ مزمور پڑھنے پر اُس نے اپنے آپ کو تھاپی دی...... ہاں یہ ہوئی نہ بات!۔ اور ایک وہ راہب تھا۔ کسی اندیشے سے اُس نے اِدھر اُدھر دیکھا۔ لڑکی بیوقوف نے رونا شروع کر دیا تھا۔ اُس کے آنسوؤں سے بچنے کو وہ پھر مراقبے میں چلا گیا۔ کئی دن بعد اُوپر آیا تو وہ ابھی تک سبک سبک ہچک رہی تھی......

''تُو میرے دھیان میں مداخل ہو رہی ہے''...... لڑکی ہچکیوں پر قابو پانے کا جتن کرنے لگی۔ پھر ناکام ہو کے اِن ہی کے بیچ بولی: ''بھائی سیمرغ بھائی (ہچکی) میں تھک گئی ہوں اَن حد (ہچکی) کہیں اور جانے کو پران نہیں رہ گئے (ہچکی) اور تم چپ ہو...... (ہچکیاں)......

''اِس لیے'' سیمرغ جھنجھلا گیا۔ ''اِس لیے کہ جس نے خدا کو پہچانا اُس کا کلام کم ہوا اور اس کو دائمی حیرت لاحق ہوئی...... میں خدا کو پہچانے ہوئے ہوں''......

''اَور راستوں کو بھی''...... لڑکی بیوقوف بولی...... ''اُس خدا کے لیے جس کو بھائی تم پہچانے ہوئے ہو مجھے راہ دکھاؤ......''

''پر میں تو چپ ہوں کیسے دکھاؤں۔ حیرت مجھے لاحق ہے اور جانتی ہو جس نے بادشاہ کا راز ظاہر کیا تھا کیا کہا تھا...... زبان گویا خاموش دلوں کی ہلاکت ہے اور گفتگو علل سے متعلق ہے۔ اور یہ کس نے کہا تھا کہ:

Language is the god gone astray in Flesh.

میں اِس سریر میں آ کے بھٹکے ہوئے کو بھٹکن سے نکالوں گا۔ چپ رہوں گا...... اور تو مجھے ہلاکت

وہ میرے کپڑے آپس میں بانٹتے
اور میرے لباس پر قرعہ ڈالتے ہیں

یہاں جاگا ہوا سیمرغ واقعی جاگ اُٹھا اُور ترت اُس نے دونوں راہبوں کو ڈانٹ بھگایا اُور پھر اِدھر اُدھر دیکھ کے تسلی کرنے لگا کہ کسی نے یہ بے وقت کا مزمور سنا تو نہیں۔ ایک تو انہوں نے تنگ کر رکھا تھا اِن مزدکی بدمعاشوں نے جو اُونی لبادے ڈانٹے راہبوں کے بھیس میں جگہ جگہ گھوم رہے تھے۔ خیر ہوئی کہ آس پاس کوئی تھا نہیں سوائے اُس لڑکی کے جو ایک نمبر کی اُوت تھی اور اپنی جگہ ایک مصیبت۔ اُس نے ایک آنکھ کھول کے اکتاہٹ سے اُسے دیکھا۔ دور دور کی ولایتوں سے پروں پر لی ہوئی دھول جھاڑی او رپیٹ کو اندر کھینچ کے اُسی فاقہ زدہ ارفع گمک کی نیم سرزنش میں بولا: لڑکی گھر جاؤ۔ بہت ہو چکی۔

''گھر ہی تو چاہتی ہوں جانا۔''

''ہوں''...... وہ پھر ڈوب گیا۔ اُبھرا تو بولا: اتنی بڑی ہو کے بھی تعلقات میں گرفتار ہو جو کہ دوسروں کو Presume کرتے ہیں اور جانتی ہو فرانسیسی حکیم سارت نے کیا کہا ہے...... اُور آٹھویں مزمور میں ہے:

What is Mortal Man That You Keep Him In Mind

یہ مزمور پڑھنے پر اُس نے اپنے آپ کو تھاپی دی...... ہاں یہ ہوئی نہ بات!۔ اور ایک وہ راہب تھا۔ کسی اندیشے سے اُس نے اِدھر اُدھر دیکھا۔ لڑکی بیوقوف نے رونا شروع کر دیا تھا۔ اُس کے آنسوؤں سے بچنے کو وہ پھر مراقبے میں چلا گیا۔ کئی دن بعد اُوپر آیا تو وہ ابھی تک سبک سبک ہچک رہی تھی......

''تُو میرے دھیان میں مداخل ہو رہی ہے''...... لڑکی ہچکیوں پر قابو پانے کا جتن کرنے لگی۔ پھر ناکام ہو کے اِن ہی کے بیچ بولی: ''بھائی سیمرغ بھائی (ہچکی) میں تھک گئی ہوں اَن حد (ہچکی) کہیں اور جانے کو پران نہیں رہ گئے (ہچکی) اور تم چپ ہو...... (ہچکیاں)......

''اِس لیے'' سیمرغ جھنجھلا گیا۔ ''اِس لیے کہ جس نے خدا کو پہچانا اُس کا کلام کم ہوا اور اس کو دائمی حیرت لاحق ہوئی...... میں خدا کو پہچانے ہوئے ہوں''......

''اُور راستوں کو بھی''...... لڑکی بیوقوف بولی...... ''اُس خدا کے لیے جس کو بھائی تم پہچانے ہوئے ہو مجھے راہ دکھاؤ......''

''پر میں تو چپ ہوں کیسے دکھاؤں۔ حیرت مجھے لاحق ہے اور جانتی ہو جس نے بادشاہ کا راز ظاہر کیا تھا کیا کہا تھا...... زبان گویا خاموش دلوں کی ہلاکت ہے اور گفتگو علل سے متعلق ہے۔ اور یہ کس نے کہا تھا کہ:

Language is the god gone astray in Flesh.

میں اِس سریر میں آ کے بھٹکے ہوئے کو بھٹکن سے نکالوں گا۔ چپ رہوں گا...... اور تو مجھے ہلاکت

میں نہ ڈال۔ چپ رہ!''......

زمانہ گزر گیا۔ میں چپ کھڑی رہی۔ وہیں گھل گئی۔ آواز بن گئی۔

اَور کتنی اَن حد آوازیں فضا کی بھٹکن میں ہیں۔ ایسی ہی ایک آوارہ آواز اُس روز دریا کی بیلڈ سن کر ٹھنک گئی تھی اَور نرم پاؤں سے اندر آ کر دلچسپی سے کہانی سنتی رہی تھی اَور اَب جیسے وہ رور ہے سطور کو برانے لگی:

''سکھی سہیلی! دھیرج۔ سکھ پر یوگ ہوا چاہتا ہے۔ کوئی دم میں۔''

اور سطور پر گریہ کر رہی آواز کی انسون جل نمک سے جل رہی آنکھیں تعجب سے چھلک پڑیں کہ یہ کون ہے جو اُسے سہیلی کہہ رہی ہے۔ اُس دوسری آواز نے تعجب کی وہ چھلک پڑھ لی اور بولی: ''میں یشودھا ہوں۔

کنور سدھارتھ پریہ درشنی میرے پتی تھے''......

''پتی کیا''......

''...................''

''اچھا کوئی چنگڑ موچی یا مصلی۔''

''کون بزرگ ہیں یہ سب۔'' اَب کے یشودھا نے پوچھا۔ پھر اس سوال کو غیر ضروری خیال کر کے کہنے لگی: شاکیہ منی، ایک بھیگی رجنی جب آدھی چلی گئی تھی مجھے اور میرے بالک کو سوتا چھوڑ کر محلوں سے نکل گئے تھے۔ برسوں بنوں میں بھٹکے تھے جب کہ میں محل کے پایوں سے لگ لگ روتی تھی۔''اے میرے سہانے موسم! اے عورتوں کے بھون کی خوشبو! کہ جو چنبیلی سے اچھی ہے......اے گھوڑوں میں سب سے اچھے گھوڑے کنتھکا! وہ تجھ پر سوار ہو کر کدھر چلا گیا ہے!''☆......پھر ایک دن وہ پلٹ آئے تھے۔ نروان لے کر''......

☆......امارو/ میراجی

''نروان!؟۔ کیا یہ بھی ایک طرح کا پانی ہوتا ہے یا روٹی......یا کیا؟''......اِس بات پر یشودھا کو جیسے مرچیں لگ گئیں اور بڑبڑ کرتی وہ پھر اپنی بھٹکن میں کھوگئی۔

سرڈبہ ہڑبڑا کر جاگا۔

باہر صبح ہو رہی تھی۔ ملنگوں کی ایک ٹولی بانہوں کے کڑے بجاتی گزری۔ سرڈبہ اُٹھا کہ کھڑکی بند کر دے جبکہ ملنگوں کے پیچھے پیچھے اُس عہد کا آوارہ گرد بارڈ جیفرے اپنے تازہ اشعار گاتا گزر رہا تھا: دیکھو پچھلی گلی کن بوٹوں کی آہٹ سے بوجھل ہے......

سرڈبہ......اندیشہ زدہ اُس کا ہاتھ پٹ پکڑے رہ جاتا ہے۔ کھڑکی بند نہیں کرسکتا ہے۔ کچھ دیر بعد

ایمیزن صبح کی شراب اور پورک لیے آتی ہے تو اُس کے منہ پر جھاگ دیکھتی ہے۔ وہ سب جانتی ہے۔ اس لیے بشاشت سے اُسے گریٹ کرتی ہے: ''مارننگ! اچھی طرح سے سوئے تم۔؟'' اور وہ بانہہ کے ایک بلیغ اشارہ سے کہتا ہے: ''اچھی طرح سے سویا میرا یہ۔'' ایمیزن فورسڈ خوشدلی سے ہنستی ہے: ''اچھا! اوہ۔ ابھی جگاتی ہوں اسے''...... روز کا یہی معمولی ہے۔ کوئی کچاپکا بھک منگا شاعر اپنی کبت کوتا کھڑکی سے اندر پھینک جاتا ہے۔ کھڑکی جو بند ہو کر بھی بند نہیں ہوتی ہے گوتا جو بعض وقت Explode کر جاتی ہے...... ٹرے میز پر رکھ کر ایمیزن کھڑکی بند کرتی ہے۔ پھر شراب کا سبز شیشہ اور پورک کے چند ٹکڑے اُس کے سامنے رکھتی ہے اور متانت سے کہتی ہے:

Don't You Fluster Please. You''ll Damage your Nerves.

اور وہ ہاتھ کی ایک ہی سویپ سے شیشہ دور پھینکتے ہوئے پھٹ پڑتا ہے:

''وہ میرے بوٹوں تک کو آرہے ہیں اور میں اعصاب کی فکر میں دبلا ہوا رہوں۔ ایم آئی اے سی اور اعصاب کیا بوٹ ہیں جو میں پہن لوں گا۔''

لیکن یہ تو ایمیزن کا فرض ہے کہ وہ اسے پرسکون رکھے۔ اور اسے پرسکون رکھنا وہ خوب جانتی ہے۔ ایک اور شیشہ بم ہوتا ہے۔

اور سلاخوں کے پیچھے اُس کے ہاتھ اشیاء کو گرفت میں لینے کی صلاحیت سے عاری ہیں۔

تھڈ۔

وہ فرش پر ڈھیر ہو جاتا ہے۔

تھڈ سے تڑپ کر سرڈبہ اُچھل پڑتا ہے پھر ڈر کو چھپانے کے لیے زیادہ جم پھیل کر کرسی پر بیٹھتا ہے جیسے کبھی نہیں اُٹھے گا۔ پھر بھڑک کر فوراً اُٹھتا ہے: ''اور تم کیا ہوا وئے۔ نہ تین میں نہ تیرہ میں۔ کل کِل نِری۔ تمہارا ٹنٹا تو ختم کروں''...... تپا ہوا وہ سلاخوں والا دروازہ کھول دیتا ہے اور اسے جو ابھی ملبے کی طرح ڈھیر ہو گیا تھا ڈھیر کا ڈھیر باہر ڈال دیتا ہے۔ ''ڈونٹ ورک یور سیلف اَپ ڈارلنگ۔'' ایمیزن کہتی ہے۔ پر وہ کوئی توجہ دیئے بغیر کیبنٹ سے ایک گرد آلود فائل نکالتا ہے۔ کھولتا ہے۔ پھر کچھ خیال آتا ہے تو ڈھیر پڑے آدمی کو بغلوں میں پراپس دے کر کھڑا کر دیتا ہے۔ جس کو فرد سنائی جا رہی ہو ضروری ہے کہ اپنے پیروں پر کھڑا ہو۔ بنیادی اخلاقیات۔ اب اگر یہ نہیں بھی سن رہا تو سمجھا یہی جائے گا کہ اس نے سب سنا ہے اور کہ Proceedings لیگل اور Humanistic ہیں۔ چرمی کرسی پر بڑے جماؤ سے بیٹھ کر وہ فائل کھولتا ہے۔ ایمیزن جو دانتوں کا سیٹ پہلے ہی منہ سے نکال چکی ہے۔ میز کے نیچے سے ہو کر فاریسٹ کیموفلاج ٹانگوں کے بیچ سے سر اُٹھاتی ہے...... سرڈبہ تائیدی سسکی بھرتا ہے۔ ایک گھونٹ وسکی سپ کرتا ہے اور پراپس پر کھڑے آدمی سے جس کا سر سینے پر آپڑا ہے۔ مخاطب ہوتا ہے:

''اویو جس کی یہ فائل نمبر ۶۹ ہے......'' وہ مٹا ہوا نام پڑھنے کی کوشش کرتا ہے۔ فائل جھاڑتا ہے۔

پھر کوشش کرتا ہے: ''میری عینک!''...... تبھی ایمیزن میز کے نیچے سے اُسے اُٹھائے کے آسمان پر لے جاتی ہے۔ عینک بھلا دیتی ہے...... کرہٗ وہ زمین پر آتا ہے...... ''اُوں جو بھی تمہارا نام ہے تم سے دو جوتے برآمد ہوئے ہیں۔ ایک سیاہ۔ ایک براؤن۔ اس بات کی پیش بندی کرتے ہوئے کہ پکڑے جانے پر جوتا گزیر تھا کیس کو اُلجھا سکو تم نے ہر جوڑے کا ایک ایک پیر گم کر دیا۔ لیکن ایسی پیش بندیاں کچھ بند باندھ سکتیں تو آج ہم اپنے بوٹوں کے تلے تسمے تڑوا کے چمارو جوتیاں چٹخاتے پھر رہے ہوتے...... یقیناً تم دونوں پیر بھی گم کر سکتے تھے۔ کیوں نہیں کیئے۔ اس بحث میں پڑنے کی ہمیں ضرورت ہے نہ ہمارے پاس وقت۔ تاہم یہ واضح ہے کہ تم نے جوتے لوٹے ایک سے زیادہ۔ اور ایک سے زیادہ کیا کچھ نہیں ہو سکتا۔ ایک لاکھ، ملین...... پس یہ Exalted عدالت یہ سمجھنے پر مجبور ہے کہ تم نے پوری کی پوری دکان لوٹی اور نہ صرف لوٹی بلکہ اس بات کا ٹھوس ثبوت موجود ہے کہ تم نے بھک منگا گردی کی اُس لوٹ سیل کو لیڈ کیا۔ اور وہ ثبوت سامنے لانے سے پہلے یہ Exalted عدالت اپنا مقدس فرض خیال کرتی ہے کہ تمہاری اور تم سے زیادہ دوسروں کی مورل اَپ لفٹ کے لیے تمہیں بتائے کہ دس احکامات میں جہاں یہ آیا ہے کہ You must not murder وہیں یہ بھی ہے کہ Neither must you steal یعنی یہ دونوں احکامات بنیادی طور پر ایک ہی جرم سے متعلق ہیں۔ یعنی ایک چوری ایک قتل۔ پس اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ایک لاکھ ملین جوڑے جوتے چرانے کی کیا سزا ہوگی۔ پھر آخری خطبے میں بھی خطاب ہوا ہے کہ تم کوئی ایسی چیز نہ لو جو تمہارے بھائی کی مِلک ہو سوائے اُس چیز کے جو وہ اپنی آزاد منشاء سے تمہیں دے دے۔ مگر اپنی زمینی گمرہی میں تم نے یہ اس قدر کو عمدہ آسمانی تعلیم فراموش کر دی اور......اور......'' یہاں ایمیزن میز کے نیچے سے ایک بار پھر اُسے اُٹھائے کے آسمان پر لے جاتی ہے۔ ثانیہ بھر وہ زمین آسمان کے بیچ ڈولتا ہے کرہٗ واپس آتا ہے اور لذت سے ڈولتے ہاتھوں شیشہ اُٹھائے وسکی سپ کرتا ہے۔ ''اور نہ صرف تم نے پوری دکان لوٹی بلکہ بھک منگا گردی کی اس لوٹ سیل کو لیڈ بھی کیا...... اس کا ثبوت یہ یہاں اِس فائل میں لگا یہ مڑا تڑا ہینڈ بل ہے جو تم سے برآمد ہوا۔ جانے ایسے اور کتنے تم نے تقسیم کیے۔ اِس ہینڈ بل پر مختلف پیشوں اور کاج کاروں کے اوزار وغیرہ بنے ہوئے ہیں۔ اکوائی۔ اُسترا شاقول درانتی پھاوڑا دھونکنی قلم پہیہ وغیرہ۔ یہ سند اوزار برتنے والوں سے مخاطب ہو کر ایک ملعون کتاب کی طرز پر تم نے لکھا ہے کہ اے فلانو ڈھما کو اُٹھو صبح ہو گئی ہے (میرا جوتا ہو گیا ہے) ایک ہو جاؤ جس طرح کہ اِس اشتہار پر تمہارے ہتھیار ایک ہیں۔ اور واقعی تمہاری باتوں میں آ کر اُنہوں نے ایسا ہی کیا۔ جتھہ در جتھہ سند سنبھالے چار ہتھیار لگائے کیا نائی کیا موچی، مزدور، ایلچی، چنڈوخانیے، مستری، منشی، بھنگی، مصلّی، شاعر، بھانڈ، ہیجڑے، پانڈی، گاڑی کھینچنے والے، دکاندار، چرسیے، ہل واہے، سارا Heretic Lot جو تب تب دونیاں بٹورنے نکلتا ہے یا ٹھیکہ افیون پر جا کر حاضری دیتا ہے جب صبح کا بیش قیمت الوہی نور گر رہا ہوتا ہے اور خداوند اپنے بندوں کو معبدوں کی طرف بلاتا ہے...... جتھہ در جتھہ یہ سب چاروں کونوں سے آئے چار ہتھیار لگائے اپنا

اپنا سند سنبھالے جبکہ شیطان اُن کے حلق میں پٹاخے چھوڑ رہا تھا۔ دبل سے آسمان کا ایک حصہ ٹوٹ کر زمین پر آ رہا اور کیا کیا جانی مالی نقصان ہوا وہ تم خوب جانتے ہو، تم

You Heretic Agent of Subversive Forces!

ایمیزن کے ہونٹ ایک آخری فیصلہ کن جھپٹ سے اُس کی جان بہالے گئے۔ پر عیش نقاہت کے ضعف سے اُس نے سر پیچھے ٹیک دیا اور جبکہ جھٹکوں میں اُس کی جان نکل رہی تھی اُس نے فیصلہ سنایا:

''سو تمہیں ۳۹ ملین ڈالر جرمانہ بطور ہرجانہ ادا کرنے کی سزا دی جاتی ہے اور بصورت عدم ادائیگی۔''

You are Condemned To Death---- A Death Equal In Intensity To the Deaths Of 39 Bulls by Slow Severance of Limbs."

ایمیزن قطرہ قطرہ اُس کی جان Collect کر کے اُٹھی۔ بیسن پر جا کے اُس نے منہ خالی کیا۔ ایک گھونٹ وسکی کا لیا اور باہر نکل گئی۔

''اُٹھو بھائی اُٹھو رستہ کھوٹا ہوتا ہے۔ بہت دم لے چکے۔'' اپنے آپ کو کوستا عزرائیل جمائی لیتا ہوا اُٹھا۔ پھر اُس نے پر جھاڑے جھولا سنبھالا اور تازہ دمی کے چھینٹے لینے کے لیے ایک طرف کو بہتے پانی کی طرف چل پڑا۔

....

☆......رانیڈر ھیگرڈ

☆......گریا: آدمی جو کسی ھیجڑے کو "زکلہ" بیتا ھے

کھلا دروازہ

اے خیام

بد بو سے اس کا دماغ پھٹا جا رہا تھا۔ کچی پکی نیند میں وہ یہی سمجھتی رہی کہ وہ کوئی بُرا خواب دیکھ رہی ہے۔ ڈاکٹر اعجاز کو اسپتال چلا کر وہ دوبارہ سو جایا کرتی تھی۔ بچیوں کی اسکول کی چھٹیاں تھیں۔ وہ بار بار بستر پر کروٹیں بدلتی رہی لیکن بد بو سے اس کا دماغ جھنجھنا رہا تھا۔ پھر اسے محسوس ہوا کہ کمرے میں کوئی اور بھی ہے۔ وہ ایک جھٹکے سے اٹھ بیٹھی۔ کمرے کا دروازہ کھلا ہوا تھا اور دروازے کے پاس ہی شنو فرش پر اکڑوں بیٹھی رو رہی تھی یا ہنسے جا رہی تھی۔ صائمہ حیرت سے اسے دیکھتی رہی۔ پھر اس کی حالت دیکھ کر اسے غصہ آ گیا۔ وہ تیزی سے اٹھی، کمرے کی دونوں کھڑکیاں کھول دیں، دونوں سیلنگ فین پوری رفتار سے چلا دیئے اور شنو کی طرف بڑھی۔ شنو مسلسل روئے یا ہنسے جا رہی تھی۔ صائمہ کا دل بھر آیا۔ اتنی نفاست پسند بچی ایسی حالت میں......!

''کیا ہوا میری بچی...... طبیعت خراب ہے تمھاری؟'' وہ اس کے قریب ہی بیٹھ گئی۔

شنو غلاظت میں لت پت اکڑوں بیٹھی تھی اور بازوؤں میں سر دیئے ہنسے جا رہی تھی۔

''کیا ہوا شنو، تم ہنس کیوں رہی ہو؟ چلو اٹھو، باتھ روم میں چلو۔''

شنو اسی طرح بیٹھی رہی۔

صائمہ نے اسے بازوؤں سے پکڑ کر اٹھانے کی کوشش کی۔

''چلو اٹھو۔ یہ کیا حالت بنا رکھی ہے تم نے۔ چلو باتھ میں چلو۔''

کسی طرح وہ اسے اٹھا کر باتھ روم کی طرف لے گئی۔

''تم کپڑے اتارو، میں تمھارے کمرے سے کپڑے لے کر آتی ہوں۔''

صائمہ کپڑے اور تولیہ لے کر پہنچی تب بھی شنو اسے طرح کھڑی تھی جیسی وہ اسے چھوڑ کر گئی تھی۔

''کیا کر رہی ہو تم۔ کپڑے اُتارو۔'' صائمہ نے کچھ غصہ ہوتے ہوئے کہا۔

شنو ویسے ہی کھڑی رہی۔ ساکت وصامت۔

کئی بار کہنے اور جھنجھوڑنے پر بھی شنو ویسے ہی کھڑی رہی۔ آخر صائمہ نے ہی بڑھ کر اس کے کپڑے اُتارے اور نل کھول دیا۔

غلاظت پورے باتھ روم میں پھیل گئی۔ کسی طرح اس کی صفائی کر کے وہ اسے باتھ روم سے باہر لائی، اس کو بڑی مشکل سے کپڑے پہنائے اور پھر باتھ روم کی صفائی کرنے چلی گئی۔

''کیا ہوا ہے آخر تمھیں؟ تم نے بتایا کیوں نہیں کہ تمھاری طبیعت خراب ہے۔''

شنو خاموشی سے بستر پر بیٹھی رہی۔ کبھی کبھی وہ ہنس پڑتی، دھیرے دھیرے، پھر خاموش ہو جاتی۔

''پہلے تم کچھ کھا پی لو، پھر میں دوا دیتی ہوں۔''

وہ اسے اٹھا کر سہارا دیتی ہوئی ڈائننگ ٹیبل تک لائی۔ جلدی سے ٹوسٹ بنائے اور انڈے فرائی کر کے لے آئی۔

چلو کچھ کھا لو جلدی سے۔ میں دوا لے کر آتی ہوں۔''

اس نے کمرے میں آ کر دواؤں کے بکس سے دو ٹیبلٹ نکالے اور واپس شنو کے پاس آ گئی۔ وہ اسی طرح بیٹھی تھی جیسی وہ اسے چھوڑ کر گئی تھی۔

''شنو، تم بیٹھی کیوں ہو؟ کھاتی کیوں نہیں؟''

شنو نے جیسے کچھ سنا ہی نہیں۔

''شنو! میں تم سے کہہ رہی ہوں۔'' صائمہ تقریباً چیخ پڑی۔

شنو ٹوسٹ پر نظریں جمائے بیٹھی رہی۔

''چلو یہ گولیاں کھا لو۔''

اس نے شنو کا منھ کھول کر گولیاں ڈال دیں اور پانی کا گلاس منھ سے لگا دیا۔

گلاس ویسے ہی لگا رہا، پانی نیچے ٹیبل پر گرتا رہا اور گولیاں بھی شاید زبان پر ہی رکھی رہیں۔

شنو کی ایسی حالت کبھی نہیں ہوئی تھی۔ دس گیارہ سال کی بچی اپنے ہر کام خود سے کیا کرتی۔ بلکہ ماں کا ہاتھ بھی بٹایا کرتی۔ چھوٹی بہن کے کام بھی کر دیا کرتی۔ اس وقت بالکل بے جان، بے حس، انتہائی کمزور مریض کی طرح بیٹھی دھیرے دھیرے سانسیں لے رہی تھی۔

صائمہ بُری طرح گھبرا گئی۔
اس نے بھاگ کر ڈاکٹر اعجاز کو فون کیا۔
''اس میں گھبرانے کی کیا بات ہے صائمہ۔ اسے دوا دے دو۔ میں ابھی کس طرح آ سکتا ہوں۔''
''میں آپ کو اس کی حالت نہیں بتا سکتی۔ آپ کسی طرح جلدی سے آ جائیں۔''
فون رکھ کر وہ واپس شنو کے پاس آئی۔
''اٹھو بیٹا، چلو میرے کمرے میں۔ میں تمھارے پاس بیٹھوں گی۔''
اس نے اسے کھڑا کیا اور سہارا دیتی ہوئی کمرے کی طرف لے چلی۔ اپنے بستر پر لٹا دیا اور خود بھی اس کے پاس ہی بیٹھ گئی۔
''مجھ سے باتیں کرو شنو۔ کیا ہوا بیٹا آدمی بیمار تو پڑتا ہی ہے۔ کچھ فوڈ پوائزننگ وغیرہ ہو گئی ہوگی۔ تمھارے پاپا آتے ہی ہوں گے۔ سب ٹھیک ہو جائے گا۔''
شنو نے کروٹ بدل کر منہ دوسری طرف کر لیا۔ گھٹنوں کو سکیڑ کر پیٹ میں گھسیڑ لیا اور دھیرے دھیرے ہلنے لگی۔ شاید اس پر تشنجی کیفیت طاری تھی۔
صائمہ نے آگے بڑھ کر دیکھا، وہ ہنس رہی تھی...... ہنسے جا رہی تھی۔
صائمہ کی پیشانی پسینے سے بھیگ گئی۔
اس کی گھبراہٹ فطری تھی۔ اس نے دوبارہ ڈاکٹر اعجاز کو فون کیا۔
ڈاکٹر اعجاز کے آنے میں تقریباً دو گھنٹے لگ گئے۔
صائمہ نے پوری بات بتائی تو ڈاکٹر اعجاز بھی پریشان ہو گئے۔
''شاید خود پر قابو نہ پانے کی وجہ سے یہ شدید شرمندہ ہے۔ ممکن ہے اسی لیے اس کی یہ حالت ہو رہی ہے۔''
ڈاکٹر اعجاز نے اس کا اچھی طرح معائنہ کیا۔ بہ ظاہر انھیں کوئی خاص بات نظر نہ آئی۔
''تم دوبارہ ٹیبلٹ دینے کی کوشش کرو۔''
صائمہ پھر دوا لے آئی اور اس کے منہ میں ڈال کر زبردستی گلاس منہ سے لگائے رکھا۔ پانی پھر نیچے گرنے لگا لیکن شائد گولیاں پیٹ میں اُتر گئی تھیں۔ ڈاکٹر اعجاز نے اسے انجکشن بھی لگا دیا۔
صائمہ اور ڈاکٹر اعجاز کمرے سے باہر آ گئے۔ صائمہ چائے بنانے لگی، ڈاکٹر اعجاز بیٹھے رہے۔
تھوڑی دیر بعد صائمہ دبے قدموں اپنے کمرے میں گئی۔ شنو اسی طرح لیٹی ہوئی تھی، ایک کروٹ، پیٹ میں گھٹنوں کو گھسیڑے اور دھیرے دھیرے ہلتی ہوئی۔
وہ واپس پلٹ آئی اور ڈاکٹر اعجاز کی طرف دیکھا۔
''حیرت ہے۔ میں نے تو اسے نیند کا انجکشن دیا تھا۔''

"کچھ کیجیے ڈاکٹر...... کچھ کیجیے......" اس کی آنکھوں میں آنسو آ گئے۔
"گھبراؤ نہیں صائمہ۔ اسے اسپتال لے چلتے ہیں۔ وہاں جانچ پڑتال کے بعد صحیح تشخیص ہو سکے گی۔"

دس دنوں تک اسپتال میں رہنے کے بعد بھی شنو میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ جس کروٹ اسے لٹا دیا جاتا، لیٹی رہتی۔ گھٹنوں کو پیٹ میں گھسیڑ لیتی اور ہنستی یا خاموش رہتی۔ کسی ٹیسٹ رپورٹ سے مرض کی تشخیص میں کوئی مدد نہ ملی۔ اسی طرح بستر پر اپنی حاجتیں پوری کر لیتی۔

صائمہ خود کو بہت مشکل سے سنبھال پا رہی تھی۔ اسے گھر بھی دیکھنا تھا، چھوٹی بیٹی کو بھی توجہ دینی تھی، زیادہ سے زیادہ وقت اسپتال میں بھی دینا تھا، آنے جانے والوں سے باتیں کرتے ہوئے کچھ بتانا تھا، کچھ چھپانا تھا، دل ہی دل میں دعائیں بھی کرنی تھیں اور چھپ چھپ کر، سسک سسک کر رونا بھی تھا۔

ڈاکٹر اعجاز محض ایک ڈاکٹر نہیں تھے، ایک باپ بھی تھے۔ جب میڈیکل بورڈ بھی کسی نتیجے پر نہ پہنچ سکا تو وہ دل پر لے بیٹھے اور انتہائی نگہداشت کے وارڈ میں داخل کر دیے گئے۔

صائمہ، شنو کو گھر لے آئی۔ اس کی دیکھ بھال کے لیے ایک نرس رکھ دی گئی اور صائمہ، ڈاکٹر اعجاز کے وارڈ کے باہر ایک بینچ پر بیٹھ کر اپنے دل کی دھڑکنوں پر قابو پانے کی کوشش کرتی رہتی۔

ڈاکٹر اعجاز بھی گھر آ گئے لیکن انھیں جلد ہی بائی پاس کرانے کا مشورہ دیا گیا تھا۔

"یہ کیا ہو گیا ڈاکٹر۔ ہمارا اتنا اچھا ہنستا بستا گھر تھا، ہر طرح کی پریشانیوں سے آزاد، اچانک کیا ہو گیا، کس کی نظر لگ گئی ہمارے گھر کو، ہماری بچی کو...... آپ کو......"

ڈاکٹر اعجاز آہستہ سے ہنسے۔ "یہ نظر وظر کیا ہوتا ہے صائمہ۔ دکھ بیماری تو انسانی زندگی کا حصہ ہے۔ ان سے پریشان ہونے کی بجائے ان کے حل کی طرف ایک حقیقت پسندی کے ساتھ توجہ کرنی چاہیے۔"

"آپ کو بائی پاس......" اس نے جملہ ادھورا چھوڑ دیا۔

"ہاں تو کیا ہوا۔ ذرا شنو کی طرف سے اطمینان ہو جائے تو آپریشن کرا لوں گا۔ اب یہ پریشان کن بات نہیں رہی۔ ابھی کچھ دن دواؤں سے کام چلا لوں گا۔"

کچھ دیر خاموشی رہی۔

"شنو کے بارے میں کیا سوچا ہے آپ نے؟"

"اسے کسی سائیکیاٹرسٹ کو دکھاؤں گا۔ ڈاکٹر ہاشم میرے استاد بھی رہے ہیں۔ وہ باہر گئے ہوئے ہیں۔ آ جائیں تو ان سے مشورہ کروں گا۔"

صائمہ نے ایک لمبی سانس لی۔ ڈاکٹر اعجاز نے اسے غور سے دیکھا۔

"کچھ کہنا چاہ رہی ہو صائمہ؟"

"ہاں، لیکن آپ......"

"کچھ کیجیے ڈاکٹر...... کچھ کیجیے......" اس کی آنکھوں میں آنسو آ گئے۔
"گھبراؤ نہیں صائمہ۔ اسے اسپتال لے چلتے ہیں۔ وہاں جانچ پڑتال کے بعد صحیح تشخیص ہو سکے گی۔"

دس دنوں تک اسپتال میں رہنے کے بعد بھی شنو میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ جس کروٹ اسے لٹا دیا جاتا، لیٹی رہتی۔ گھٹنوں کو پیٹ میں گھسیڑ لیتی اور ہنستی یا خاموش رہتی۔ کسی ٹیسٹ رپورٹ سے مرض کی تشخیص میں کوئی مدد نہ ملی۔ اسی طرح بستر پر اپنی حاجتیں پوری کر لیتی۔

صائمہ خود کو بہت مشکل سے سنبھال پا رہی تھی۔ اسے گھر بھی دیکھنا تھا، چھوٹی بیٹی کو بھی توجہ دینی تھی، زیادہ سے زیادہ وقت اسپتال میں بھی دینا تھا، آنے جانے والوں سے باتیں کرتے ہوئے کچھ بتانا تھا، کچھ چھپانا تھا، دل ہی دل میں دعائیں بھی کرنی تھیں اور چھپ چھپ کر، سسک سسک کر رونا بھی تھا۔

ڈاکٹر اعجاز محض ایک ڈاکٹر نہیں تھے، ایک باپ بھی تھے۔ جب میڈیکل بورڈ بھی کسی نتیجے پر نہ پہنچ سکا تو وہ دل پر لے بیٹھے اور انتہائی نگہداشت کے وارڈ میں داخل کر دیے گئے۔

صائمہ، شنو کو گھر لے آئی۔ اس کی دیکھ بھال کے لیے ایک نرس رکھ دی گئی اور صائمہ، ڈاکٹر اعجاز کے وارڈ کے باہر ایک بینچ پر بیٹھ کر اپنے دل کی دھڑکنوں پر قابو پانے کی کوشش کرتی رہتی۔

ڈاکٹر اعجاز بھی گھر آ گئے لیکن انھیں جلد ہی بائی پاس کرانے کا مشورہ دیا گیا تھا۔

"یہ کیا ہو گیا ڈاکٹر۔ ہمارا اتنا اچھا ہنستا بستا گھر تھا، ہر طرح کی پریشانیوں سے آزاد، اچانک کیا ہو گیا، کس کی نظر لگ گئی ہمارے گھر کو، ہماری بچی کو...... آپ کو......"

ڈاکٹر اعجاز آہستہ سے ہنسے۔ "یہ نظر وظر کیا ہوتا ہے صائمہ۔ دکھ بیماری تو انسانی زندگی کا حصّہ ہے۔ ان سے پریشان ہونے کی بجائے ان کے حل کی طرف ایک حقیقت پسندی کے ساتھ توجہ کرنی چاہیے۔"

"آپ کو بائی پاس......" اس نے جملہ ادھورا چھوڑ دیا۔

"ہاں تو کیا ہوا۔ ذرا شنو کی طرف سے اطمینان ہو جائے تو آپریشن کرا لوں گا۔ اب یہ پریشان کن بات نہیں رہی۔ ابھی کچھ دن دواؤں سے کام چلا لوں گا۔"

کچھ دیر خاموشی رہی۔

"شنو کے بارے میں کیا سوچا ہے آپ نے؟"

"اسے کسی سائیکیاٹرسٹ کو دکھاؤں گا۔ ڈاکٹر ہاشم میرے استاد بھی رہے ہیں۔ وہ باہر گئے ہوئے ہیں۔ آ جائیں تو ان سے مشورہ کروں گا۔"

صائمہ نے ایک لمبی سانس لی۔ ڈاکٹر اعجاز نے اسے غور سے دیکھا۔

"کچھ کہنا چاہ رہی ہو صائمہ؟"

"ہاں، لیکن آپ......"

"کہو، کیا کہنا چاہ رہی ہو۔"

"نہیں، کچھ نہیں۔"

ڈاکٹر اعجاز نے اصرار نہیں کیا۔ ویسے وہ خود بھی ڈاکٹر ہاشم سے زیادہ پُر امید نہیں تھے کیونکہ ماہر نفسیات سے علاج کے لیے مریض کی آمادگی بھی ضروری تھی کہ مریض کے تعاون کے بغیر ماہر نفسیات بھی کچھ نہیں کر سکتے تھے۔

ڈاکٹر ہاشم سے کئی سیشن تو خود ڈاکٹر اعجاز اور صائمہ کے ہوئے۔ شنو کو صرف ایک بار وہاں لے جایا گیا گیا لیکن وہ کوئی بھی بات نہ کر سکی، کسی بات کا جواب نہ دے سکی۔ ڈاکٹر اعجاز اور صائمہ کی باتوں سے بھی ڈاکٹر ہاشم کوئی نتیجہ نہ نکال سکے۔ وہ خود بھی حیرت زدہ تھے کہ اچانک ایک روز میں یہ سب کچھ کیسے ہو گیا۔ اس کی کتابیں کھنگال ڈالی گئیں۔ اس کا کمرہ اور پورے گھر کا ماحول دیکھا گیا۔ وہ کہیں آئی گئی نہیں۔ بالکل نارمل حالت میں گھر میں موجود رہی، پھر اچانک یہ کیسے ہو گیا کہ سو کر اٹھی تو غلاظت میں لپٹی ہوئی اور پھر کبھی اپنی صحیح حالت میں نہ آ سکی۔

"ڈاکٹر اعجاز! کبھی کبھی بڑی عجیب صورت حال ہوتی ہے۔ آپ کو شاید معلوم ہو کہ دوسری جنگ عظیم کے چند سپاہی سرخ رنگ دیکھنے سے معذور ہو گئے تھے، انھیں سرخ رنگ کی پہچان نہیں رہی تھی۔ دوسرے تمام رنگ وہ پہچان سکتے تھے۔ وہ یہ تھی کہ انھوں نے اتنا خون دیکھا تھا کہ لاشعوری طور پر وہ سرخ رنگ دیکھنا نہیں چاہتے تھے، نتیجتاً وہ سرخ رنگ کی پہچان سے ہی معذور ہو گئے۔" وہ خاموش ہو گئے۔ تھوڑے سے وقفے کے بعد انھوں نے پھر کہنا شروع کیا، "ایک وہ کیس تو آپ کو یاد ہی ہوگا ڈاکٹر اعجاز، آپ کے اسپتال کا ہی کیس ہے، وہ نرس جس کا ایک ہاتھ مفلوج ہو گیا تھا۔ انوسٹی گیشن سے پتہ چلا کہ آپریشن تھیٹر میں وہ سرجن کی معاونت کر رہی تھی۔ مریض اس کا بھائی تھا جس کا آپریشن ہو رہا تھا اور آپریشن کے دوران وہ چل بسا۔ اس کا وہ ہاتھ مفلوج ہو گیا جس سے وہ اوزار سرجن کو بڑھا رہی تھی۔ اب تک اس میں کوئی افاقہ نہیں ہوا۔"

"جی ڈاکٹر ہاشم...... لیکن شنو کے بارے میں......"

"میں یہی کہنا چاہ رہا ہوں۔ بعض کیسیز میں کچھ بھی نہیں ہو سکتا۔ ہم کسی نتیجے پر پہنچ کر بھی کچھ نہیں کر سکتے۔ نرس کے سلسلے میں کچھ بھی نہیں ہو سکا۔ اور شنو کے معاملے میں تو ہم کسی نتیجے پر پہنچنا تو درکنار، ایک انچ بھی آگے نہیں بڑھ سکے۔"

"پھر ڈاکٹر ہاشم؟"

"ڈاکٹر اعجاز، آپ چاہیں تو کسی اور ڈاکٹر سے بھی رجوع کر سکتے ہیں۔ لیکن شاید دوسرے ڈاکٹر بھی مینٹل اسپتال ہی کے لیے......" ڈاکٹر ہاشم خاموش ہو گئے۔

ڈاکٹر اعجاز نے ایک نظر انھیں دیکھا اور پھر اٹھ کھڑے ہوئے۔

صائمہ نے ڈاکٹر ہاشم کے اس مشورے کو یکسر مسترد کر دیا۔
''پھر کیا کرو گی؟'' ڈاکر اعجاز نے اس سے پوچھا۔
''اگر آپ اجازت دیں تو اسے درگاہ شریف......'' اس نے ڈرتے ڈرتے کہا۔
''میں جانتا تھا تم ایسی ہی کوئی احمقانہ بات کرو گی۔ وہ مینٹل ہاسپٹل سے بھی گئی گزری جگہ ہے۔ وہاں تو اچھا خاصا ہوش مند انسان پاگل ہو جائے اروبہ تو ویسے ہی......''
''لیکن میں اسے مینٹل ہاسپٹل میں نہیں ڈال سکتی۔'' وہ رو پڑی۔
''میں بھی اس کے حق میں نہیں ہوں۔ پھر اس کی ایک چھوٹی بہن بھی ہے۔ اگر بات پھیل گئی تو......''
''اس کے لیے کچھ کیجیے ڈاکٹر، میں......'' وہ سسکنے لگی۔
''میں بھی چاہتا ہوں صائمہ کہ اسے اس حالت سے چھٹکارا مل جائے۔''
صائمہ نے آنسو پونچھتے ہوئے ان کی طرف دیکھا اور کونے میں بیٹھی ہوئی شنو پر نظر ڈالی جو حسب معمول اُکڑوں بیٹھی ہوئی تھی اور بازوؤں میں سر ڈالے آہستہ آہستہ ہل رہی تھی۔
ڈاکٹر اعجاز بھی اسی پر نظریں گاڑے ہوئے تھے۔
''ایسے مریض عام طور پر خودکشی کر لیا کرتے ہیں۔ اس طرح کے امراض سے اسی طرح چھٹکارا حاصل کیا جا سکتا ہے۔''
صائمہ کے سارے جسم میں سنسنی سی دوڑ گئی۔ یہ بات ڈاکٹر اعجاز نے اونچی آواز میں کہی تھی۔
''یہ آپ کیا کہہ رہے ہیں۔ آہستہ بولیے۔''
''میں اسی کو سنانے کے لیے کہہ رہا ہوں۔ اور تمھیں میرا ساتھ دینا ہوگا صائمہ۔ اسے زندہ رکھ کر ہم اسے فائدہ نہیں پہنچا رہے ہیں، نہ ہی ہمارے لیے یہ اطمینان بخش صورت حال ہے۔'' ڈاکٹر اعجاز نے آہستہ سے کہا۔
صائمہ کو قایل کرنے میں ڈاکٹر اعجاز کو کئی دن لگ گئے۔
درگاہ شریف والی بات پر صائمہ، ڈاکٹر اعجاز کو راضی تو نہ کر سکی تھی لیکن درگاہ شریف کو وہ اپنے گھر اٹھا لائی۔ یہ سب کچھ ڈاکٹر اعجاز کے غائبانے میں ہوتا۔ وہ اسپتال چلے جاتے اور درگاہ شریف ان کے گھر میں آ جاتا۔
دیگر طریقۂ علاج کے متعلق بھی صائمہ نے ڈاکٹر اعجاز سے بات کی۔ ڈاکٹر اعجاز اس پر بھی راضی نہیں ہوئے۔
''دیگر طریقۂ علاج آزمانے والے بھی بالآخر ہمارے ہی پاس آتے ہیں اور وہ معالج بھی اپنا علاج کرانے ہمارے ہی پاس آتے ہیں۔'' ڈاکٹر اعجاز نے کہا تھا۔

ایک روز چائے کی میز پر ڈاکٹر اعجاز کہنے لگے، "جانتی ہو صائمہ، ہماری شنو کی طرح کا ہی ایک کیس ہمارے اسپتال میں آیا۔ اس نے کھڑکی سے کرسی لگائی اور تیسری منزل سے نیچے چھلانگ لگا دی۔"

شنو ایک کونے میں اکڑوں بیٹھی آہستہ آہستہ ہل رہی تھی۔

"پھر کیا ہوا؟" صائمہ نے کنکھیوں سے شنو کی طرف دیکھتے ہوئے پوچھا۔

"ہونا کیا تھا، اس بچی کو بیماری سے چھٹکارا مل گیا۔ شنو کی عمر کی ہی ہوگی اور اسی کی طرح بیمار تھی۔"

شنو کے ہلنے میں تیزی آ گئی۔

ڈاکٹر اعجاز اپنے لیے آپریشن کی ضرورت محسوس کر رہے تھے۔ دوائیں استعمال میں تھیں لیکن اب وہ جلد ہی تھک جاتے، وزن اٹھانے سے پرہیز کرتے، چال آہستہ چلتے، کھانے سے پہلے چہل قدمی کے لیے نکل جاتے، پھر بھی بائیں بازو میں مستقل درد محسوس کرتے۔

"آپریشن کے علاوہ کوئی چارہ نہیں صائمہ۔ جلد ہی آپریشن کرانا پڑے گا۔"

"آپ ہر وقت تھکے تھکے لگتے ہیں ڈاکٹر۔ بہت کمزور دکھائی دینے لگے ہیں۔"

شنو کونے میں اکڑوں بیٹھی آہستہ آہستہ ہل رہی تھی۔

ڈاکٹر اعجاز اسے گھورتے رہے۔

"شنو کے پاس یہ دوا کی پڑیا کس نے رکھی ہے صائمہ" وہ شنو کے قریب گئے اور اس کے نزدیک پڑی ہوئی پڑیا کو اٹھا کر غور سے دیکھنے لگے۔

صائمہ حیرت سے ڈاکٹر اعجاز کو دیکھتی رہی۔

"میں نے تو نہیں......" صائمہ جواب دینے ہی والی تھی کہ آنکھوں کے اشارے سے ڈاکٹر اعجاز نے اسے روک دیا۔

"اچھا، اچھا...... میں سمجھ گیا۔ شنو کی عمر کی ہی ایک لڑکی کو یہی بیماری تھی...... شنو والی...... اس نے یہی دوا کھائی تھی۔ اس نے منٹوں میں اپنی بیماری سے چھٹکارا پا لیا۔"

ڈاکٹر اعجاز وہ پڑیا شنو کے پاس چھوڑ کر صائمہ کے ساتھ آ کر بیٹھ گئے۔

"کیسی دوا ہے اور یہ کس نے رکھی...... میں نے تو نہیں رکھی۔"

"میں نے رکھی ہے۔ اس کی ذرا سی مقدار سے بیسوں چوہے مر سکتے ہیں۔" ڈاکٹر اعجاز نے بڑی تلخی سے کہا۔

صائمہ اٹھنے لگی تو ڈاکٹر اعجاز نے اس کے کندھے پر ہاتھ رکھ دیا۔

"چھوڑ دو اسی طرح...... پڑیا ہٹانے کی ضرورت نہیں۔"

صائمہ نے شنو کی طرف دیکھا، اس کے ہلنے میں تیزی آ گئی تھی۔ صائمہ ضبط نہ کر سکی اور پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی۔ ڈاکٹر اعجاز نے اسے رونے دیا۔

''چھوڑ دیجیے نا اسے اس کے حال پر ـــــ کچھ بھی تو نہیں کہتی۔ پڑی رہے گی ایک کونے میں ـــــ ایسا نہ کیجیے ـــــ'' وہ سسک سسک کر کہتی رہی۔

''میں گھر کی یہ حالت نہیں دیکھ سکتا صائمہ۔'' ڈاکٹر اعجاز نے کچھ دیر بعد کہا، ''خود مجھے آپریشن کرانا ہے۔ مجھے اچھا ماحول چاہیے۔ اس گھر میں داخل ہونے پر ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے کسی سنڈاس میں داخل ہو گیا ہوں ـــــ دم گھٹتا ہے میرا۔''

اچانک ہنسی کی تیز آواز گونجی۔ شنو کھڑی ہو گئی تھی اور ڈاکٹر اعجاز کی طرف انگلی اٹھا کر ہنسے جا رہی تھی۔ اس کی شلوار اوپر سے نیچے تک بھیگی ہوئی تھی۔ دیر تک وہ اسی حالت میں قہقہے لگاتی رہی، انگلی ڈاکٹر اعجاز کی طرف اٹھی رہی، پھر دھم سے بیٹھ گئی۔ ہنسی کی آواز بھی دم توڑ گئی اور وہ پھر آگے پیچھے جھولنے لگی۔

اس روز ڈاکٹر اعجاز چہل قدمی کے لیے نہیں گئے۔ کھانے پر بیٹھے لیکن انھیں متلی محسوس ہوئی تو باتھ روم کی طرف بھاگے۔ اُلٹی تو نہیں ہوئی لیکن نمکین نمکین پانی دیر تک تھوکتے رہے۔ سینے پر ہاتھ پھیرتے ہوئے اپنے بستر پر آئے۔ سائیڈ ٹیبل پر رکھی ہوئی دواؤں میں سے کسی دوا کا انتخاب کیا اور کوئی ٹیبلٹ زبان کے نیچے دبا کر لیٹ گئے۔

صائمہ دیر تک ڈاکٹر اعجاز کے پاس بیٹھی رہی۔ پھر یہ اطمینان کر لینے کے بعد کہ وہ سو گئے ہیں، وہ اپنے بستر پر چلی گئی۔

اس کی آنکھ بدبو کے بھبکے سے ہی کھلی تھی۔ وہ تیزی سے اٹھ بیٹھی۔ کمرے کا دروازہ کھلا ہوا تھا اور شنو اُکڑوں بیٹھی تیزی سے ہل رہی تھی۔ لیکن بازوؤں میں منھ ڈالنے کی بجائے وہ ایک ٹک ڈاکٹر اعجاز پر نظریں گاڑے ہنسے یا روئے جا رہی تھی۔ صائمہ نے غور سے شنو کی طرف دیکھا، وہاں کوئی غلاظت اسے نظر نہ آئی پھر اس نے ڈاکٹر اعجاز کے بستر کی طرف دیکھا۔ ایک ہاتھ بستر سے نیچے جھول رہا تھا، سر تکیے سے نیچے ڈھلکا ہوا تھا اور بدبو کا بھبکا بھی وہیں سے اٹھ رہا تھا۔

Scanned with CamScanner

پانی پانی

علی حیدر ملک

شعلے کسی عفریت کی لمبی سُرخ زبان کی طرح ہر طرف لپک رہے تھے۔ پوری عمارت آگ کی لپیٹ میں تھی۔ آگ لگنے کی خبر جنگل کی آگ کے مانند سارے علاقے میں پھیل گئی جس کسی کو خبر ملتی وہ بھاگم بھاگ عمارت کے قریب پہنچ جاتا۔ اس طرح ایک مجمع لگ گیا۔ لوگ اِدھر اُدھر ٹولیوں میں کھڑے ہو کر باتیں کرنے لگے۔ جو بھی آتا، سب سے پہلے سوال کرتا کہ آگ کیسے لگی اِس سوال کا یقینی جواب کسی کے پاس نہیں تھا۔ اس لیے ہر شخص یہی کہتا کہ "۔۔۔۔۔ پتا نہیں۔ میں تو ابھی آیا ہوں۔"

پھر قیاس آرائیاں شروع ہو گئی۔

"یہ بھی ممکن ہے کہ شارٹ سرکٹ کی وجہ سے آگ لگی ہو۔"

"یہ بھی ممکن ہے کہ کسی نے جلتی ہوئی سگریٹ پھینک دی ہو"۔

"شاید گیس کی پائپ لائن لیک ہو رہی ہو یا گیس سلنڈر پھٹ گیا ہو"۔

آگ بھڑکتی رہی۔ مجمع بڑھتا گیا۔ لوگوں کی باتیں جاری رہیں۔

"آگ بیک وقت چاروں منزلوں میں کیسے لگی؟"

"ہاں! یہ بھی قابلِ غور بات ہے"۔

"ہو سکتا ہے کہ ایک ساتھ چاروں منزلوں میں نہ لگی ہو۔ ایک منزل میں لگنے کے بعد آہستہ آہستہ دوسری منزلوں تک پہنچی ہو"۔

"آگ اوپر کی منزل سے نیچے کی منزل تک پہنچی یا نیچے کی منزل سے اوپر کی منزل کی طرف گئی؟"

"ہاں! یہ بھی اہم سوال ہے"۔

"کیا اہم سوال ہے؟ یہ سب بے کار کی بحث ہے"۔

مجمع میں سے ایک لمبا تڑنگا شخص آگے آیا اور دھاڑتی ہوئی آواز میں بولا۔

"سب لوگ تماشا دیکھ رہے ہیں۔ کیا کسی نے فائر بریگیڈ کو اطلاع دی؟"

ایک شخص نے منمنی سی آواز میں جواب دیا۔

"میں نے فون کیا تھا لیکن وہاں کوئی فون نہیں اٹھا رہا"۔ دوسرے شخص نے کہا۔ "پھر فون کرو"۔ لمبے تڑنگے آدمی نے بلند آواز میں کہا۔ "ٹھیک ہے۔ میں پھر فون ملاتا ہوں"۔ اس آدمی نے دوبارہ فائر بیگیڈ کا نمبر ملایا اور بات کرنے کے بعد لوگوں کو بتایا کہ ابھی وہاں کوئی گاڑی موجود نہیں ہے۔ گاڑی آنے پر بھیج دی جائے گی۔ مجمع بڑھتا رہا۔ آگ بھڑکتی رہی۔ لوگ آپس میں باتیں کرتے رہے۔

ایک بُوڑھے شخص نے کہا" یہاں کا تو انتظام ہی نرالا ہے۔ ہمارے گاؤں کے ایک گھر میں ایک دفعہ آگ لگ گئی تھی۔ گاؤں کے سب لوگ دوڑے دوڑے آئے اور ڈول ڈول پانی ڈال کر تھوڑی ہی دیر میں آگ بُجھا دی"۔

"ارے بڑے میاں! یہ گاؤں نہیں ہے اور نہ ہی یہاں کوئی کنواں ہے"۔ ایک نوجوان نے بوڑھے شخص کو مخاطب کر کے کہا۔ "ایک پُرانی کہانی ہے۔ میں نے اپنے بچپن میں سُنی تھی"۔ ادھیڑ عمر کے ایک آدمی نے کہا "ایک بار کسی گھر میں آگ لگ گئی۔ سب لوگ آگ بجھانے کی کوشش کرنے لگے۔ ایک چڑیا قریب کے درخت پر بیٹھی یہ سب دیکھ رہی تھی۔ پھر اچانک وہ اُڑی اور کہیں اور سے اپنی چونچ میں پانی کے قطرے لے کر واپس آئی۔ اور پانی کے قطرے اپنی چونچ سے آگ پر ڈال دیئے۔ کسی دانا شخص نے چڑیا سے پُوچھا" یہ تم کیا کر رہی ہو۔ کیا تمہارے ایک دو قطرے ڈالنے سے آگ بجھ جائے گی؟ چڑیا نے جواب دیا۔ یہ بات مجھے اچھی طرح معلوم ہے کہ میرے دو ایک قطرے ڈالنے سے آگ نہیں بجھے گی مگر میں نے سوچا کہ خاموش بیٹھے رہنے سے بہتر ہے کہ میں اس نیک کام میں اپنا حصہ ڈال دوں"۔

"بے وقوف!" کسی نے آہستہ سے کہا۔

"کیا مجھے بے وقوف کہا؟" کہانی سنانے والے ادھیڑ عمر شخص نے خفگی کے ساتھ سوال کیا۔

"تمھیں نہیں، چڑیا کو......" بے وقوف کہنے والے آدمی نے جواب دیا۔

آگ بھڑکتی رہی۔ مجمع بڑھتا رہا۔ خیال آرائیاں جاری رہیں......

"ہوسکتا ہے آگ لگی نہ ہو۔ لگوائی گئی ہو۔" ایک شخص نے اپنا خیال پیش کیا۔

"ہاں! یہ بھی ممکن ہے۔ اس میں آگ لگوانے والے کا کوئی نہ کوئی فائدہ ضرور ہوگا۔ دوسرے آدمی نے کہا۔

"اس امکان کو بھی رد نہیں کیا جا سکتا یہ دہشت گردی کا نتیجہ ہو"۔

ایک اور شخص نے قیاس ظاہر کیا۔

''کیا بکواس ہے۔ ہر حادثے میں لوگوں کو آج کل دہشت گردی نظر آتی ہے۔''

دوسرے آدمی نے اس قیاس کو جھنجھلاہٹ کے ساتھ رَد کر دیا۔

''تپش بڑھ رہی ہے اور دور دور تک پہنچ رہی ہے۔''

جینز کی پینٹ اور جیکٹ میں ملبوس نوجوان نے منہ پر ہاتھ پھیرتے ہوئے کہا۔

''بس اتنی سی تپش سے گھبرا گئے؟ ذرا سوچو کہ جہنم میں کیسی تپش ہوگی برخودار۔'' باریش آدمی نے اپنی داڑھی سہلاتے ہوئے کہا۔

''اے بھائی! یہ کوئی چوپال نہیں ہے کہ تم لوگ قصے کہانیاں سنانے میں لگ گئے۔ فائر بریگیڈ کو پھر فون کرو۔'' لمبے تڑنگے نوجوان نے چیختے ہوئے کہا۔

''فون کرنے سے کیا ہوگا۔؟ اول تو وہاں کوئی فون اُٹھاتا نہیں اور اگر اُٹھاتا بھی ہے تو کوئی بہانہ بنا دیتا ہے۔'' اُدھیڑ عمر بولا۔

''جلدی کرو۔ آگ پھیلتی جا رہی ہے۔ اب آس پاس کے مکانوں کو بھی لپیٹ میں لے لے گی۔'' ایک شخص گھبرائی ہوئی آواز میں چلایا۔

''اندر سے گھٹی گھٹی چیخوں اور کراہنے کی آوازیں بھی آ رہی ہیں۔ شاید کچھ لوگ عمارت کے اندر اب بھی زندہ موجود ہیں۔ دوسرے شخص نے خیال ظاہر کیا۔

''فائر بریگیڈ کی گاڑی آخر کب آئے گی۔ جب سب کچھ جل کر راکھ ہو جائے گا؟''

ایک آدمی نے ہاتھ ملتے ہوئے کہا۔

''فائر بریگیڈ والے کہتے ہیں کہ کوئی گاڑی وہاں موجود نہیں ہے۔ کئی دوسری جگہوں پر بھی آگ لگی ہوئی ہے۔ سب گاڑیاں ادھر گئی ہوئی ہیں۔'' ایک آدمی نے اطلاع دی۔

''یہ تو کچھ دیر پہلے کی بات ہے۔ فائر بریگیڈ کو پھر فون کرو۔'' لمبے تڑنگے آدمی نے ایک بار پھر دھاڑتے ہوئے کہا۔

ایک شخص نے جیب سے موبائل نکال کر فائر بریگیڈ اسٹیشن کو فون کیا اور بات کرنے کے بعد لوگوں کو بتایا۔ ''فائر بریگیڈ والے کہہ رہے ہیں کہ گاڑی تو آ گئی ہے مگر وہاں پانی نہیں ہے۔''

''کیا کہا۔۔ پانی نہیں ہے؟''

''ہاں! پانی نہیں ہے۔''

''پانی کا مسئلہ بے حد سنگین ہے۔ کہا جاتا ہے کہ آئندہ عالمی جنگ بھی پانی ہی کے لیے ہوگی۔''

ایک دانش ور قسم کے آدمی نے خیال ظاہر کیا۔

''اب کیا کیا جائے؟''

''کیا کیا جا سکتا ہے؟''

شعلے کسی عفریت کی لمبی سُرخ زبان کی طرح ہر طرف لپک رہے ہیں۔

آس پاس کی دوسری عمارتیں بھی زَد میں ہیں......

مورنی

احمد جاوید

پرندہ گیت گاتا تھا۔

ہوا کا رقص تھا شاخیں جھولتی تھیں پتے تالیاں بجاتے تھے اور پرندہ گیت گاتا تھا۔۔۔ پرندہ گیت گاتا تھا اور وہ سنتی تھی حیران ہوتی تھی مگر کچھ دکھائی نہ دیتا تھا۔ رات تھی اور تاریکی تھی۔۔۔ شاخیں گھنی تھیں جب کہ شاخوں تک پہنچنے اور ٹٹولنے کی طاقت نہ تھی مگر کے پچواڑے ایک کھلا میدان تھا جس میں لڑکے سارا دن کھیلا کرتے تھے۔ یہ پیڑ اسی میدان کے وسط میں تھا حیرت اس پر تھی کہ پیڑ اس میدان میں کیسے اُگ آیا۔ اُگا تو دیکھتے ہی دیکھتے تناور کیسے ہو گیا؟ اور اب لڑکے کہاں کھیلتے تھے۔

لڑکوں نے کہاں جانا تھا۔ وہی ایک تو کھیلنے پھرنے کا مقام تھا۔ صبح جب وہ جاگی تو سیڑھیاں پھلانگتی بالکونی پہ آئی۔ ریلنگ سے جھانکا۔ وہی میدان تھا۔ کہیں کوئی درخت نہیں تھا۔۔۔ درخت نہیں تھا تو پرندہ بھی نہیں تھا۔ لڑکے تھے کہ وہیں کھیل رہے تھے ہر چند کہ ان کی تعداد زیادہ نہیں تھی۔ یہ سکول کالج جانے کا وقت تھا۔

بڑے صاحب کے گھر کے گردونوح میں بس یہی ایک رونق کی جگہ تھی۔ یہ گھر ایک بڑی کشادہ دو رویہ سڑک کے کنارے واقع تھا۔ ہر طرف بڑے بڑے جدید طرز کے گھر تھے۔ مگر شام کو ایک تھوڑے سے وقت کے سوا کہیں کوئی چہل پہل نہیں تھی۔ بس کوئی کوئی گاڑی گزر جاتی۔ باقی لوگوں کو اپنے گھروں میں بند رہنا ہی اچھا لگتا تھا۔ یہ شہر ہی ایسا تھا کہ کسی کو کسی کی کچھ خبر نہ تھی۔ ہاں البتہ شام کو گھر کے پچھواڑے کھلے

میدان میں کچھ دیر شور شرابا ہوتا۔ ادھر اُدھر سے لڑکے آ کر جمع ہوتے۔۔۔جمع ہوتے اور تاریکی ہونے تک کھیلا کرتے۔۔۔وہ کھیلا کرتے اور یہ بڑے صاحب کی منجھلی بٹی کے ساتھ بالکونی کی ریلنگ سے لگ کر انہیں دیکھا کرتی۔ بڑے صاحب کو خدا نے ایک لڑکا اور لڑکیاں عطا کی تھیں۔ لڑکا تو اب کسی غیر ملک میں زیرِ تعلیم تھا اور اپنی ہی کسی دھن میں رہتا تھا لڑکیاں بھی اب جوان ہو چکی تھیں اور کسی کالج میں پڑھتی تھیں۔ بڑے صاحب کو ملازمت ترک کئے اب ایک برس ہو گیا تھا جب کہ ان کی بیگم صاحبہ کو انتقال کئے پانچ چھ برس گذر چکے تھے۔ گھر میں ان افراد کے علاوہ ایک وہ بھی تھی اور ایک اس کی بیوہ ماں تھی وہ دونوں اس گھر کے افراد نہیں تھے۔ اس کی ماں اس وقت سے اس گھر کی ملازمہ تھی جب بیگم صاحبہ زندہ تھیں۔ جب وہ زندہ تھیں تب وہ چھوٹی سی تھی اب بڑی ہو چکی تھی اور اب وہ بھی ملازمہ تھی۔

وہ ملازمہ تھی اس لیے جب سب گھر پر ہوتے تو سب اُسے آوازیں دیتے وہ ہر ایک کی خدمت پر مامور رہتی۔ البتہ سہ پہر کے بعد وہ منجھلی لڑکی کے ساتھ چھت پر آ جاتی اور بالکونی میں اس کے ساتھ کھڑی ہو جاتی جہاں سامنے میدان میں لڑکے کھیلا پھرا کرتے تھے۔

لڑکے کھیلا پھرا کرتے تھے اور سب مستعد تھے۔ سب اپنے کھیل میں ماہر تھے سوائے اس ایک کے کہ جو کھیلنے میں کوتاہی کر جاتا تھا۔ بھاگتا سامنے تھا مگر اس کی نگاہ بالکونی پر ہوتی جہاں وہ چھوٹی کے ہمراہ ریلنگ پر جھکی کھڑی ہوتی۔ وہ لڑکا بالکونی کی طرف بہت دیکھتا تھا اور اس دیکھنے میں کھیل بھول جاتا۔ جب بھول جاتا تو بھاگنے میں کسی سے ٹکرا جاتا۔۔۔ٹکراتا تو گر پڑتا۔۔۔گرتا تو چوٹ بھی کھاتا۔۔۔چوٹ لگتی تو کہنیاں اور گھٹنے چھل جاتے۔۔۔چہرے پہ زخم آتا۔۔۔اٹھنا اور چلنا محال ہو جاتا۔ تب وہ ایک طرف بیٹھ کر اپنے زخموں کو سہلاتا۔۔۔سہلاتا اور سسکاریاں بھرتا۔۔۔وہ مبہوت کھڑی اسے دیکھا کرتی۔۔۔وہ کھڑی اسے دیکھا کرتی کہ اچانک چھوٹی اس کا ہاتھ پکڑ کھینچتی ہوئی اسے اپنے کمرے میں لے جاتی ۔۔۔دروازہ اندر سے بند ہو جاتا۔

دروازہ بند ہو جاتا تو تب چھوٹی دیوار کے ساتھ لگ کر اس طرح بیٹھ جاتی جیسے وہ لڑکا بیٹھتا تھا جو کھیلتے ہوئے میدان میں گرتا تھا اور چوٹ کھاتا تھا۔ پھر وہ اس سے کہتی کہ وہ اس کی کہنیوں اور گھٹنوں کو سہلائے اور جسم کو دبائے۔ وہ اسے سہلاتی اور دباتی جب کہ چھوٹی اس پہ کراہتی اور سسکاریاں بھرتی حالاں کہ نہ وہ کہیں گری ہوتی اور نہ چوٹ کھائی ہوتی۔۔۔جب وہ اسے سہلا رہی ہوتی اور دبا رہی ہوتی اسی وقت خود اس کے اپنے جسم میں اینٹھن ہونے لگتی۔ درد اٹھنے لگتا۔ چاہتی کہ کوئی اس کا جسم بھی دبائے اور سہلائے مگر کون ایسا کرتا۔ وہ تو ملازمہ تھی۔۔۔

بڑے صاحب کے گھر میں سہ پہر تک سناٹا رہتا۔ صبح جب سب کام کاج کو نکل جاتے تو خاموشی ہو جاتی صرف بڑے صاحب گھر پر ہوتے۔ وہ صبح ہی سے صاف ستھرے کپڑے پہن کر لان میں جا بیٹھتے اور اخبار پڑھتے رہے۔ بڑے صاحب کی عمر بہت زیادہ نہیں تھی یا پھر وہ بڑی عمر کے لگتے نہیں تھے۔ انہوں

نے بیگم کی وفات کے بعد اپنے بچوں کی پرورش کی خاطر ملازمت ترک کر دی تھی اور اب گھر پر ہی رہتے تھے۔۔۔وہ اخبار پڑھتے رہتے جب کہ اس کی ماں گھر کے کام کاج میں مصروف رہتے اور وہ اس کا ہاتھ بٹایا کرتی۔ جب دو پہر ہونے کو آتی تب بڑے صاحب آرام کی خاطر اپنے کمرے میں چلے جاتے اور اُس کی ماں اُن کے پاؤں دابنے کے لیے اُن کے پاس چلی جاتی۔ جب بیگم صاحب زندہ تھیں تب اُس کی ماں اُن کے پاؤں دابا کرتی تھی اب بڑے صاحب کے دابتی تھی۔

جب اُس کی ماں بڑے صاحب کے پاؤں داب رہی ہوتی وہ چپکے سے باہر نکل آتی اور اُس میدان میں چلی جاتی جہاں شام کو لڑکے کھیلا کرتے تھے اور بس ایک طرف بیٹھ کر گردوپیش کو بڑ بڑ دیکھا کرتی۔

اب جہاں میدان تھا یہاں کبھی اک جھاڑ جھنکار کا جنگل سا تھا۔ چاروں طرف جھاڑیاں اُگی تھیں۔ کچھ درخت بھی تھے ایک بڑا درخت عین وسط میں تھا۔ وہ بچپن کے دن تھے وہ بھاگتی آتی اور جھاڑیوں میں گھس جاتی بڑے صاحب کا لڑکا اس کے تعاقب میں ہوتا۔ وہ جھاڑیوں سے نکلتی اور اُس درخت پر چڑھ کر پرندوں کے درمیان چھپ کر بیٹھ جاتی جو میدان کے وسط میں تھا۔ بڑے صاحب کا لڑکا نیچے کھڑا رہ جاتا وہ درخت پر چڑھنے سے خوف کھاتا تھا مگر اب یہاں تو کوئی جنگل نہیں تھا چند برس پہلے صاف کر دیا گیا تھا اب یہ ایک میدان تھا اور کسی کو یاد نہیں تھا کہ پہلے یہاں کیا ہوتا تھا......شاید بڑے صاحب کے لڑکے کو بھی یاد نہ ہو جو اب دور کسی دوسرے ملک میں رہتا تھا......

بڑے صاحب کا لڑکا تو اب نہیں تھا مگر اُس کے کمرے کی صفائی تو روز ہوتی تھی اور یہ کام اس کے سپرد تھا۔ وہ سہ پہر ہوتی تو اس کمرے میں جاتی جھاڑو دیتی، جھاڑ پونچھ کرتی۔ اس کمرے میں کچھ بھی انوکھا نہیں تھا کچھ کتابیں تھیں، بستر تھا، دو کرسیاں تھیں البتہ دیوار پر ایک بڑے فریم میں ایک پر پھیلائے رقص کرتے مور کی تصویر تھی۔ یہ تصویر ہمیشہ سے اس کو مبہوت کرتی آ رہی تھی۔ وہ کام کرنا بھول کر اُس تصویر کے سامنے جا کھڑی ہوتی اور اُس کے رنگین پَروں اور کلغی میں ایسی کھوی جاتی جیسے دلکش رقص میں آدمی کھوسا جاتا تا وقتیکہ اُس کی ماں کی تیز سنسناتی آواز اُسے کسی اور کام سے بلا نہ لیتی۔

بڑے صاحب کی لڑکیاں سہ پہر تک کالج سے لوٹتی تھیں۔ آتیں اور اپنے اپنے مشاغل میں مصروف ہو جاتیں۔ وہ بہت کم اکٹھا بیٹھتی۔ ہاں کسی کسی رات کسی ایک کمرے میں یا باہر لان پر کبھی کبھی اکٹھا بھی بیٹھ جاتیں۔ جب مل کر بیٹھتیں تو پھر سر جوڑ کر باتیں کرتیں۔ انھیں سرگوشیوں میں باتیں کرنا اچھا لگتا تھا۔ بولتی جاتیں اور ہنستی جاتیں پھر اُن میں سے کوئی ایک شرما کر کہتی "چل ہٹ بے شرم......" اور اپنے کمرے کو بھاگ جاتیں۔

چھوٹی کو جلدی نیند آتی تھی بس جب تک سو نہ جاتی کان سے موبائل لگائے سرگوشیوں میں کھلکھلاتی، کروٹیں بدلتی رہتی پھر اُس کی آنکھیں بند ہو جاتیں اور موبائل اُس کے ہاتھوں سے نکل کر

لڑھک جاتا .... بڑی کو البتہ نیند نہیں آتی تھی .... جب سب سو جاتے تو وہ بناؤ سنگھار کے لیے آئینے کے سامنے بیٹھ جاتی، اُس کے کمرے سے بھینی بھینی خوشبو اور ہلکی ہلکی موسیقی کی لہریں اُٹھتی، رات کے کسی پہر جب سناٹا ہوتا باہر سڑک پر گھر کی دیوار کے ساتھ کسی موٹر سائیکل کے رُکنے کی آواز آتی۔ تب بڑی اپنے کمرے سے دبے پاؤں اُٹھتی، لان میں آتی اور ایک طرف کسی پتھر پر پاؤں رکھ کر بلند ہوتی اور دیوار پھیلانگ کر باہر کہیں سڑک پر اُتر جاتی۔ پھر موٹر سائیکل سٹارٹ ہوتا، پھر اُس کی آواز دور ہونے لگتی حتیٰ کہ تحلیل ہو جاتی .... پھر پرندہ بولتا۔

ایک پرندہ پچھلے کچھ عرصے سے ہر رات بولنے لگا تھا۔ اُس وقت جب کوئی دوسری چیز نہیں بولتی۔ پرندوں کی آوازیں آدمیوں کی زندگی کا حصہ ہیں، کون ان پر غور کرتا ہے۔ لیکن رات کے سناٹے میں جب کوئی پرندہ بولے تو یقیناً فکرمندی ہوتی۔ کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ کوئی بچھڑا ہُوا پرندہ جب سمت بھول جاتا تو آسمان پر کُرلاتا ہُوا گزر جاتا ہے۔ مگر یہ پرندہ کُرلاتا تو نہیں تھا گیت گاتا تھا اور کسی سفر پر بھی نہیں تھا۔ سب سے زیادہ مشکل یہ تھی کہ آخر یہ کون سا پرندہ تھا؟ کوے کائیں کائیں کرتے ہیں۔ چڑیا چوں چوں کرتی ہے۔ چیلیں کرلاتی پھرتی ہیں۔ یہ سب تو صبح شام ہوتا ہے۔ مگر یہ تو کوئی انوکھا سا پرندہ تھا اور کوئی انوکھی سی آواز تھی۔ کئی دفعہ اُس نے چاہا کہ اُٹھ کر جائے مگر جائے کہاں؟ آواز کہاں سے آتی تھی، کہیں یہ وہی مور تو نہیں بولتا تھا جس کی تصویر بڑے صاحب کے لڑکے کے کمرے میں آویزاں تھی۔

"بی بی کیا مور گیت گاتا ہے؟ ...." اُس نے ایک روز چھوٹی سے پوچھا۔

"نہیں پگلی وہ تو رقص کرتا ہے ...."

"مور رقص کیوں کرتا ہے ...."

"مورنی کا دل لبھانے کے لیے"

مور کا ایک پر بچپن سے اُس کے پاس تھا جو اُسے بڑے صاحب کے لڑکے نے اُس وقت جب وہ اسکول میں پڑھتا تھا از راہِ عنایت کیا تھا۔ یہ پَر ایک کتاب میں پڑا رہتا۔ جب اُسے فرصت ہوتی وہ اُسے نکال کر اُس کے خوشنما رنگوں کو دیکھتی رہتی اور اُسے پیار سے سہلاتی رہتی۔ اُس خوشنما پَر کا سبب تھا کہ جب کبھی وہ اُس کمرے میں مور والی تصویر کے سامنے مبہوت ہو کر کھڑی ہو جاتی اور اُس مور کو تصویر میں حالتِ رقص میں دیکھتی۔ لیکن اب تو سوال یہ تھا کہ کیا مور گانا بھی گاتا ہے اگر نہیں تو یہ پھر کس کی آواز ہے۔ پرندہ کہاں بولتا ہے؟

بڑے صاحب کے گھر کے معمولات متعین تھے۔ سونے جاگنے کے اوقات۔ کھانے پینے کے اوقات۔ وہی زندگی کا سلیقہ اور وہی آوازیں۔ اس گھر میں مہمانوں کا گزر بھی بہت کم ہوتا تھا۔ اور کسی بھی مہمان کی آمد پر کوئی ہلچل نہیں ہوتی تھی۔ جو آتا جس کے پاس آتا اسی کے پاس بیٹھ کر چلا جاتا۔ بڑے صاحب کے رشتہ دار بھی بہت کم تھے۔ اور جو تھے وہ اُدھر آتے نہیں تھے۔ کسی کو کسی کا انتظار نہیں تھا۔ یہی

وجہ تھی کہ جب بڑے صاحب کا لڑکا کچھ دنوں کے لیے اپنے گھر آیا تو اس کی آمد پر بھی کوئی بہت بڑا ہنگامہ نہیں ہُوا۔ بس دو ایک دن مختلف سے تھے۔ بہنوں کو بھائیوں کی چاہ ہوتی ہے وہ اس کے اِرد گرد منڈلاتی رہیں پھر سب اپنے اپنے معمول کی طرف لوٹ گئے۔ بڑے صاحب کا لڑکا اب ویسا رہا بھی نہیں تھا۔ سکول کی تعلیم ختم ہوتی تو وہ کسی ملک کو سدھارا۔ اب کچھ برسوں بعد لوٹا تو اس کی ہیئت ہی بدل گئی تھی لڑکپن رخصت ہو چکا تھا۔ مشاغل بدل گئے تھے وہ...... صبح ہوتی تو کہیں باہر نکل جاتا شاید دوستوں کے ہمراہ گھومتا پھرتا ہوگا۔ رات کو لوٹتا تو سیدھا اپنے کمرے کا رُخ کرتا۔ بڑی نے رات کو گھر سے نکلنا ترک کر دیا تھا شاید ایسا مصلحتاً کیا ہوگا۔ اب وہ بس رات دیر تک کمرے میں ٹہلتی رہتی اور موبائیل پر کسی سے باتیں کرتی رہتی۔ چھوٹی کے دن اور رات بس ویسے ہی تھے جیسے ہوا کرتے تھے۔۔۔ تو سب کچھ ویسا ہی تھا جیسا پہلے ہوا کرتا تھا۔ البتہ وہ ویسی نہیں تھی جیسی ہوتی تھی۔۔۔ صبح جاگتی تو سارا گھر عجیب سا لگتا۔ دن کی روشنی عجیب سی لگتی اور رات کا اندھیرا عجیب سا لگتا۔ سب آوازیں اور طرح کی تھیں اور سب چہرے اور طرح کے تھے یُوں لگتا تھا کہ جیسے سب کچھ ہی بدل گیا ہو۔۔۔ پرندہ بھی تو اب نہیں بولتا تھا۔ ایسا کیوں ہو گیا تھا؟

پرندہ اب نہیں بولتا تھا مگر ایسا کیوں لگتا تھا جیسے وہ اُڑ کر کہیں اور نہ گیا ہو یہیں کہیں اندر ہی موجود ہو۔ کسی کونے کُھدرے میں سہا ہوا سراسیمہ سا۔۔۔ بولنے سے ڈرتا ہو۔ مگر وہ کہاں تھا؟

خدا جانے ان دنوں ایسا کیوں ہوا تھا کہ دن تو جیسے تیسے گزر جاتا رات گزرتی ہی نہ تھی۔ تاریکی کھانے کو دوڑتی کروٹیں بدلتے چین نہیں تھا۔۔۔ وہ اُٹھتی اور یُونہی چیزیں اُلٹتی پلٹتی رہتی جیسے کچھ ڈھونڈتی ہو۔

وہ کچھ ڈھونڈ رہی تھی کہ اچانک اس کے ہاتھ وہ پیکٹ لگا جو چھوٹی نے اُسے دیا تھا۔ بڑے صاحب کا لڑکا جب آیا تھا تو وہ بہنوں کے لئے بہت سی خوش نما چیزیں بھی لایا تھا۔ ان چیزوں میں اس کے لیے کچھ بھی نہ تھا اس لیے کہ وہ ملازمہ تھی مگر چھوٹی نے ازراہِ کرم ایک پیکٹ اس کی طرف اُچھال دیا تھا ''لو یہ تم رکھ لو۔۔۔'' اس نے رکھ لیا۔ رکھا اور بُھول گئی۔ آج ہاتھ آیا تو کھولنے میں کیا مضائقہ تھا؟

پیکٹ میں ایک مغربی طرز کی ریشمی سی جیکٹ تھی۔ ایسا لبادہ اس نے پہنا تھا نہ دیکھا تھا۔ چاہتی تھی کہ آنکھیں بند کر کے رکھ دے مگر جب اس کی نظر جیکٹ کے کپڑے پر چھپے ہوئے مور کے پروں کے نقش پر پڑی تو تھم سی گئی۔ کچھ دیر ان پر ہاتھ پھیرتی ان کی نرمی اور ملائمت کو محسوس کرتی رہی پھر بے خیالی میں اس جیکٹ کو پہن لیا اور آئینے کے سامنے جا کھڑی ہوئی۔ معلوم نہیں کتنی دیر کھڑی رہی کہ اچانک وہ پرندہ بولا۔ وہی کہ جو کبھی ہر رات کہیں بولتا تھا اور گیت گاتا تھا اور اب پچھلی کچھ راتوں سے مسلسل خاموش تھا۔ اس نے آواز سُنی تو چونک گئی۔ چونکی اور ساکت سی کھڑی رہ گئی۔ آواز کہاں سے آئی تھی؟ وہ کمرے میں اِدھر اُدھر جھانکتی پھری مگر کوئی سراغ نہ تھا۔ شاید وہ پرندے کی آواز نہ تھی اس کا وہم تھا۔ مگر نہیں وہ وہم تو

نہیں تھا اس لیے کہ جب اس نے اپنے بستر پر دراز ہو جانا چاہا تو پرندے نے پھر ایک چیخ لگایا۔
یہ تجسس ہی تو ہے جو آدمی کو بے چین رکھتا ہے۔ کھوج لگانے پر مجبور کرتا ہے اسے بھی جستجو تھی پچھلی کئی راتوں سے۔ "آج تو ڈھونڈ لینا چاہیے"۔ وہ نکل آئی اور گھر کی راہداریوں میں گھومتی پھرتی وہ ہر سمت جھانک رہی تھی مگر آواز کی سمت کا اندازہ نہیں ہوتا تھا۔ وہ کہیں قرب و جوار سے آتی تھی۔ وہ ہر کونہ کھدرا دیکھ رہی تھی۔ لڑکیوں کے کمرے میں بھی جھانکا تھا مگر وہ اپنے اپنے بستر پر دیر سے کسی خواب کے سفر پر تھیں۔ بڑے صاحب کا کمرہ بھی بند تھا وہاں بھی خاموشی تھی۔ اب اپنے کمرے کو لوٹ جانے کے سواء چارہ نہ تھا۔ وہ پلٹی۔ چاہتی تھی کہ جا کر اپنے بستر پر دراز ہو جائے مگر بڑے صاحب کے لڑکے کے کمرے کے سامنے سے گزرتے اسے یُوں ہی اچانک خیال آیا۔ وہی ایک خیال کہ کہیں وہ مور نہ گاتا ہو جس کی تصویر اس کمرے میں آویزاں تھی۔ نہایت احمقانہ خیال تھا بھلا تصویر بھی کبھی بولی ہے پھر چھوٹی نے یہ بھی تو کہا تھا مور گیت نہیں گاتا وہ تو رقص کرتا ہے لیکن اس تجسس کا کیا کرتی جو اچانک لاحق ہو گیا تھا۔ دھڑ کتا ہوا دل کہتا تھا آواز اسی کمرے سے آتی ہے۔ دیوار پہ آویزاں تصویر کا مور بولتا ہے۔ اس نے دھیرے دھیرے دروازہ اندر کو دھکیل دیا بس ایسے کہ کسی کو خبر نہ ہو۔ کوئی سویا ہوا جاگے نہیں۔ وہ دروازہ کھولتی گئی اور جھری بنتی گئی۔ سامنے دیوار پہ مور کی تصویر تھی جو دھیمی روشنی میں بھی صاف دکھائی دیتی تھی۔ سبز منقش پر پھیلائے اور نیلی جھلملاتی کلغی اُٹھائے۔ وہ جھلملاتے پروں میں پھر مگن ہو گئی جیسا کہ روز ہوتی تھی پھر اچانک کچھ خیال آیا تو پلٹ جانا چاہا۔ وہ پلٹ جاتی مگر اچانک اسے ایسا لگا جیسے تصویر کا فریم کُھل گیا ہو۔ مور جست کر کے اُتر آیا ہو اور اب سامنے کھڑا رقص کرتا ہو۔
رقص کرتے مور نے اسے اپنے حصار میں لے لیا تھا۔ وہ دہلیز پہ کھڑی تھی۔ مگر معلوم نہیں کیسے کمرے کے وسط میں آ گئی تھی اور اب مور اپنے پر پھیلائے اپنے پنجوں پہ جست کرتا اس کے گرد دائرے کی شکل میں گھوم رہا تھا۔ عجب صورتحال تھی اور عجب نظارہ تھا۔ وہ مگن بھی تھی اور اس کے حصار سے نکل بھی جانا چاہتی تھی۔ یُوں محسوس ہوتا تھا کہ جیسے وہ کھیل کے میدان میں ہے چاروں طرف جھاڑ جھنکار ہے اور وہ جھاڑیوں میں گھسنے اور چُھپنے پھرنے میں مبتلا ہے مگر کوئی مسلسل اس کے تعاقب میں ہے کپڑے جگہ جگہ سے پھٹ چکے ہیں جسم پہ خراشیں ہیں وہ بھاگتی ہوئی آتی ہے اور اس پیڑ پر چڑھ جانا چاہتی ہے جو میدان کے وسط میں ہے مگر جب بھی وہ وہاں پہنچتی ہے مور پر پھیلائے اس کا راستہ روکتا ہے وہ ناچتا ہے اور اسے اپنے پروں میں چُھپا لینا چاہتا ہے۔ اس کی سانس پُھول چکی تھی۔
اس کی سانس پُھولی ہوئی تھی جب وہ بستر پہ دراز ہوئی اس کی ماں نے جب آہٹ پائی تو کروٹ بدلی اور نیند میں بھرائی آواز سے پُوچھا "کون ہے؟" وہ آہستہ سے منمنائی۔۔۔ "مور"۔۔۔
بڑے صاحب کا لڑکا بہت دن نہیں رُکا تھا ایک دن اسباب اُٹھا کر وہیں لوٹ گیا جہاں سے آیا تھا۔ اس کے جانے کے بعد معمول میں بس اتنی سی تبدیلی آئی کہ بڑی کے لئے رات کے کسی پہر سے موٹر

سائیکل آ کر گھر کی دیوار کے ساتھ رکنے لگی تھی۔ پرندہ اب بھی بولتا تھا مگر اس کی آواز کہیں باہر سے نہیں اندر سے آتی تھی۔ خود اس کے جسم میں کچھ پھڑ پھڑاتا تھا۔ کہیں وہ اس کے جسم میں تو سرایت نہیں کر گیا تھا۔ اگر ایسا تھا تو بہت بُرا ہوا۔ وہ حیران بھی تھی اور حراساں بھی۔ ایک خوف سا ہر وقت طاری رہنے لگا۔ کچھ انجانا سا ہونے والا تھا۔ یہی سبب تھا کہ اب وہ بستر سے اُٹھتی نہیں تھی پڑی رہتی تھی۔ یہ عجیب سی حالت اس کی ہوئی کہ جیسے کچھ سنائی ہی نہیں دیتا تھا۔ اس کی ماں اسے پکارتی، لڑکیاں بلاتیں۔ بڑے صاحب آواز دیتے۔ مگر جب تک کوئی پاس آ کر نہ جھنجھوڑتا اسے معلوم ہی نہ تھا کہ کوئی اسے طلب کرتا ہے۔ اب تو وہ اس کمرے میں بھی جھانکتی نہ تھی جس میں مور کی تصویر آویزاں تھی اس کی صفائی کی ذمہ داری بھی اس کی ماں کے سر آ گئی تھی، بس ایسا تھا کہ جیسے کسی جھاڑ جھنکار کے جنگل میں آ کر راستہ بھول گئی تھی۔

ایک موسم آیا ایک گزر گیا۔ وہ جاڑے کا زمانہ تھا جب بڑے صاحب کا لڑکا رخصت ہوا تھا اب گرمیوں کے تپتے ہوئے روشن دن تھے۔ مگر وہ اک خوف جو لاحق ہوا تھا اب پہلے سے بھی زیادہ تھا اس لئے کہ مور کی پھڑ پھڑاہٹ بھی پہلے سے زیادہ تھی جیسے وہ اک جسم سے باہر آنا چاہتا ہو۔ اب تو اس کی آواز اتنی زیادہ تھی کہ اس کی ماں کو بھی سنائی دیتی تھی سو اک خوف اس کی ماں کی آنکھوں میں بھی جاگزیں ہو گیا تھا۔ پھر ایک شب یہ بھی ہوا کہ ناگہانی ایک پَر اُس کے پیٹ پر اُگ آیا۔ سنہری اور رَو پہلا جیسا کہ مور کے پر ہوتے ہیں۔ پھر ہر رات ان میں اضافہ بھی ہونے لگا۔ وہ دیکھتی اور حیران ہوتی اس کی ماں دیکھتی تو پریشان ہوتی۔ پریشانی کی بات تو تھی۔ اگر اس کا سارا جسم ایسے پروں سے بھر گیا تو پھر کیا ہوگا؟۔۔۔ جو دیکھے گا وہ ڈرے گا یا پھر ہنسے گا۔ اسی لئے وہ رات بھر منہ چھپا کر رکھتی۔ عجب پریشانی کا عالم تھا۔

عجب پریشانی کا عالم تھا اور کوئی حل نہیں تھا۔ کیا کرتی؟ کیسے اسے اپنے جسم سے نوچ نکالتی جو فتور کا باعث تھا سوائے اس کے کہ اپنا جسم چاک کرتی۔ اور پھر ایک شب اس نے ایسا ہی کیا جب وحشت میں آئی تو خود کو چاک کر ڈالا مگر جب اس نے ایسا کیا تو اس کے جسم سے خون نہیں سیاہی بہہ کر نکلی اور دیکھتے ہی دیکھتے وہ سیاہی میں نہا گئی۔ گھبرائی تو بھاگی۔ کمرے سے نکلی لان میں آئی۔ گیٹ اور گھر کے پچھواڑے کی طرف نکل گئی۔ کھیل کے میدان میں پیڑ اُگ آیا تھا جیسا کہ وہ روز اُگ آیا کرتا تھا۔ اُگ آیا تھا اور تناور ہو گیا تھا۔ یہ فیصلے کی گھڑی تھی اس نے سوچا کہ وہ اگر درخت پر چڑھے اور شاخوں میں چُھپ کر بیٹھ جائے تو صبح جب سب جاگیں گے تو معمول کے مطابق پیڑ اپنی جگہ پر نہیں ہوگا۔ جب پیڑ نہیں ہوگا تو وہ بھی نہیں ہوگی۔ اور ایسا ہوا بھی۔۔۔۔ صبح پیڑ بھی نہیں تھا اور وہ بھی نہیں تھی۔ شام ہو گئی۔

شام ہوئی تو اس کی ماں نے کمرے میں پھیلی سیاہی دھو ڈالی۔ پھر دن اور راتیں سوکھے پتوں کی طرح اُڑتے چلے گئے۔ وہ ہر وقت مصروف رہتی تھی بس کبھی کمرے میں آتی تو در و دیوار کی ویرانی کاٹنے کو دوڑتی۔ جب بہت دن گزر گئے تو تب وہ ایک دن بڑے صاحب کے پاس گئی اور ان سے وہ مور کی تصویر مانگ لی جو اُن کے بیٹے کے کمرے میں آویزاں تھی اور لا کر اپنے کمرے کی دیوار پر لٹکا دی کہ یہی تصویر تو

ہمیشہ سے اس کی بیٹی کو عزیز تھی اور اسی میں اب اس کی صورت جھلکتی تھی۔

بے حد نفرتوں کے دنوں میں

(26/11 کے نام —)

مشرف عالم ذوقی

(نوٹ: خدا کو حاضر و ناظر جان کر کہ جو کچھ یہاں بیان کیا جا رہا ہے، اس کا ایک ایک لفظ سچ پر مبنی ہے۔ ممکن ہے پہلی بار میں آپ کو یقین نہ آئے یا ممکن ہے، سارے واقعات، جو اس کہانی میں پیش آئے ہیں، آپ کو بے حد ڈرامائی نظر آئیں — اور آپ یہ سوچنے پر مجبور ہو جائیں — کہ یہ کہانی تو بہت فلمی ہے دوست، لیکن اس کے باوجود — یقین کیجئے، اس کہانی کا جھوٹ سے دور دور کا واسطہ نہیں۔ یا پھر...... جیسے یہ کہا جائے کہ دھندلے دھندلے سے بادلوں سے ڈھکے چاند کے درمیان ایک بڑھیا رہتی ہے...... یا پھر — جانے دیجئے — اگر آپ 9/11 یا 26/11 جیسے ناقابل فراموش حادثوں پر، دل پر پتھر رکھتے ہوئے یقین کر سکتے ہیں تو ان واقعات پر بھی یقین کیجئے جو بیحد ڈرامائی انداز یا ماحول میں اس کہانی میں واقع ہوئے ہیں......)

''بے حد نفرت کرنے والے کیڑے بھی۔
یہیں کہیں آس پاس ہوتے ہیں۔

جہاں محبت کی لہریں اپنی پوری رفتار میں بہہ رہی ہوتی ہیں۔''

☆☆

شاید کوئی دکھ اتنا گہرا نہیں ہوسکتا، جیسا کہ میں اس وقت محسوس کر رہا ہوں۔ آنکھوں کے آگے دھند کی چادر میں غیر واضح مکالمے یا آہٹیں جمع ہو رہی ہیں۔ لیکن جیسا، بھیانک سردی کے دنوں میں اکثر ہوتا ہے، آپ کے کان سن...... سے ہوجاتے ہیں۔ پھر چہرے پر صرف برف کی ایک گیلی ٹھنڈی چادر رہ جاتی ہے، جو دماغ سے لے کر آپ کے سارے جسم کو سلا دیتی ہے۔ اس کنکنپا دینے والی سردی میں نفرت کے ان مکالموں کو سن رہا ہوں، جو موت یا سنامی سے زیادہ بے رحم ہیں میرے لیے— جہاں تیزی سے پھیلتی جنگل کی آگ کی طرف صرف وہ شور رہ گئے ہیں جو اس وقت بھی میرے کانوں میں گونج رہے ہیں— تیز تیز ڈرم بجنے کی آوازوں کے درمیان خنزیر کے گوشت بھوننے کی بدبو پھیل رہی ہے، اور تہذیب و تمدن سے بے نیاز انسانوں کے ہڑدنگ......

لا......لا......لا...... ہے...... ہو...... ہو...... ہو...... ڈرم...... ڈرم......

شاید انسان ہونے کے احساس سے جانور ہونے کے درمیان کوئی فاصلہ نہیں— اندر ہی کہیں باہر نکلنے کی تیاری میں بیٹھا ہوتا ہے ایک جنگلی جانور، جو ایک ہی جھٹکے میں محبت کے احساس کو پنجے سے مار کر، باہر آ کر ٹھٹھا کر ہنستا ہے— صرف ایک جھٹکے میں— جیسے ذبح کیے ہوئے جانور ہوتے ہیں...... یا عام طور پر ہماری فلموں کے ایسے اداکار جو مینٹل ڈس آرڈر یا ملٹی پل ڈس آرڈر کے شکار ہو کر ایک ہی وقت میں دلکش اور بیحد بدصورت جنگلی شکل دکھا کر ناظرین سے واہ واہی لوٹ لیے جاتے ہیں......

وہ ہنس رہے ہیں۔ قہقہہ لگا رہے ہیں۔ انہیں ایک منچ دیا گیا ہے۔ کسی بھی بڑے ٹی وی چینل کا ایک بڑا منچ— وہ ناچ رہے ہیں۔ گا رہے ہیں۔ وہ اپنے مخصوص لہجے میں ہمارا دل بہلا رہے ہیں— اینکر سے لے کر معزز ججوں کو بھی وہ پسند ہیں۔ وہ مسلسل ہنسا رہے ہیں۔ پھر وہ ہمارے ہی خاندان کے ممبر ہوجاتے ہیں کہ ہم ان کا انتظار کرنے لگتے ہیں— ایک عام خاندان کے ممبر کی طرح، جہاں نہ دشمنی ہے نہ دیواریں— نہ سرحد، نہ باڑ کے کنٹیلے تار۔ جیسے منظر بدلتا ہے۔ وہ اچانک کنٹیلے تار کے، اس پار کے دشمن بن جاتے ہیں— ایک بھیانک دشمن۔ کسی بجرنگ دل، کسی سنگھ کا شخص اچانک سیٹ پر آتا ہے اور اس کے گلے پر ہاتھ ڈال دیتا ہے۔ آج وہ ناچ نہیں رہا ہے۔ ہنسا نہیں رہا ہے، رو نہیں رہا ہے، آج وہ سارا رول بھول کر ایک عام آدمی یا سہما ہوا جانور بن گیا ہے— جہاں اس پر وہی، اسے عزت سے نوازنے والے چیخ رہے ہیں...... 'یہ ہمارے روزگار تک چھین کر لے جاتے ہیں......'

اداکار نہیں، صرف ایک غیر محفوظ شخص رہ گیا ہے— جنگ کی پیشین گوئیوں کے درمیان— جنگلوں سے گزرتی فوجی ٹکڑیاں آسمان پر منڈراتے ہیلی کاپٹر— سیاستدانوں کے بیان اور جنگ کے شعلے......

میں شاید اس گھنے کہرے یا جنوری کی اس کپکپا دینے والی بھیانک سردی کا ایک حصہ بن گیا ہوں۔ اور جیسا کہ بچپن کے کسی لمحے بابو جی کی آنکھوں میں اس جنگ کے شعلوں کو پڑھنے کی ہمت کی تھی میں نے......

''جنگ کبھی نہیں ختم ہوتی...... جاری رہتی ہے......''

''لیکن کیسے......؟''

''بس یہ ہماری بھول ہوتی ہے، جو سمجھتے ہیں کہ سب کچھ ٹھیک ہے۔ ہم خیریت سے ہیں۔ لیکن در اصل ایسا نہیں ہوتا......''

''پھر۔''

''ایک جنگ سے نکل کر ہم اہستہ آہستہ صفر میں دوسرے بڑے اور بھیانک جنگ کی طرف بڑھتے رہتے ہیں۔ چین کی جنگ ختم ہوئی کیا؟ 62 کو گزرے تو جیسے ایک صدی گزر گئی۔ لیکن کیا چین سے ہماری نفرت مٹی؟ یہ نفرت ہی جنگ ہے۔ جو تھوڑی دیر کے لیے جنگ پر روک یا سیز فائر لگا دیتی ہے۔ لیکن جنگ نہ ہونے، نہ دکھنے پر بھی جاری رہتی ہے — پاکستان سے جنگ ختم ہوئی کیا......؟ بابو جی اس وقت اپنے 'سنکھی' لہجے میں بول رہے تھے — ''وہ یہاں موجود ہے۔ یہاں...... وہ اپنے دل کے پاس اشارہ کر رہے تھے — 'اپنی ہر لمحے تیز ہوتی نفرتوں میں — جبکہ یہ جنگ تو 66 یا 71 میں ہی ختم ہو گئی تھی۔ لیکن کیا اصل میں ختم ہوئی......؟ جنگ ایک بار شروع ہو جائے تو ختم نہیں ہوتی۔ وہ یہیں کہیں رہ جاتی ہے۔ کبھی ہمارے بدبودار کپڑوں میں کبھی پورے جسم میں......''

جیسے میزائلوں کا رقص جاری ہو......!

جیسے جنگی ٹینک، بارودی شعلے اگل رہے ہوں۔ آسمان پر دور تک دھوئیں کی چادر...... آہستہ آہستہ اس نہ ختم ہونے والے دھوئیں میں ایک سہما سا معصوم چہرہ ابھرتا ہے۔

'جو پوچھوں سچ بتانا...... بتاؤ گے نا......؟'

'ہاں...... پہلے پوچھو تو......'

'دیکھو جھوٹ بالکل نہیں......'

'ارے بابا...... بکو تو......'

'اچھا سوچنے دو...... چلو سوچ لیا......' اس کی بے حد حسین آنکھوں میں، پیار کی گہرائی کے ساتھ ایک خوف بھی شامل تھا۔

'دوسروں کی طرح کہیں تم بھی ہم سے نفرت تو نہیں کرتے......؟'

جیسے پورے جسم میں سنسناہٹ دوڑ گئی۔ ایک لمحہ کو لگا، جنگ کے دھماکے کو میرے چہرے پر آرام سے پڑھا جا سکتا ہے۔ یقینی طور پر دوسری طرف 'کیمرے' میں میرے چہرے پر آئی کپکپی کو وہ شاید پڑھ

رہی تھی......

'سچ بتانا...... جھوٹ بالکل نہیں......'

'ہاں تم سے پہلے نفرت کرتا تھا......'

ایک لمحہ کو محسوس ہوا، جیسے اس کے چہرے کا رنگ بدلا ہو— دوسرے ہی لمحے وہ اپنے خوفزدہ چہرے پر پیار کے بے شمار رنگ اور پھولوں کی ہزار خوشبوؤں کا تحفہ لے کر موجود تھی—

'مجھ سے...... یا میرے ملک سے......؟'

'تمہارے ملک سے......'

اب میری باری تھی— جیسے اندر مندر کی گھنٹیاں یا شنکھ پھونکنے کی جگہ مسلسل پھٹنے والے آر ڈی ایکس یا بم کے دھماکے جاگ گئے ہوں—

'شائستہ، اگر یہی سوال میں تم سے پوچھوں تو......؟'

'شاید...... میں نفرت کر سکتی تھی...... تمہارے یہاں ایک چوہا بھی مرتا ہے تو الزام میرے لوگوں پر آتا ہے— مگر اپنی کہوں تو میں نفرت نہیں کر سکی......'

'لیکن کیوں؟'

'تاریخ کی کتابوں نے تمہارے ملک کے لیے اتنی نفرتیں لکھیں کہ یہ نفرت آہستہ آہستہ پیار میں بدل گئی۔ پھر تم مل گئے۔'

کمرے میں گھنے کہرے کے بادل چھا گئے ہیں۔ میں اُس گھنے کہرے سے باہر بھی نکلنا چاہوں تو شاید یہ ممکن نہیں ہے۔ کیا سیاست صرف جنگ کے آر یا جنگ کے پار دیکھتی ہے۔ یعنی کہیں کوئی اوپشن نہیں— جنگ اکیلا آپشن ہے— شاید ہماری حفاظتہماری زندگی کے لیے— سب جیسے اندھیرے میں ایک بھیانک تاریخ لکھے جانے کے لیے...... شاید اسی لیے کبھی جھوٹی تاریخ سے پیار نہیں ہو سکا مجھے— شاید اسی لیے ایک بار اس نے بیحد ناراضگی سے کہا تھا۔

'تاریخ میں ہم صرف دو، نفرت کرنے والے ملک ہیں جن کے درمیان کبھی بھی امن کی کوششیں ممکن نہیں'

ایک کھلکھلاہٹ بھری آواز ابھری تھی...... لیکن کتنا عجیب اتفاق ہے۔ دیکھو نا۔ میرا ایک بھائی یہاں کی آرمی میں ہے۔ جانتے ہو، وہ ہم پر اپنا غصہ کیسے نکالتا ہے— 'ایک ہم ہیں جو لڑ رہے ہیں— حملے کے منصوبے بناتے ہیں— اور تم لوگ...... جب دیکھو ان کے ٹی وی سیریل سے چپکے رہتے ہو۔'

وہ ہنسی تو اس کے سفید دانت موتیوں کی طرح سامنے آ گئے۔

'تمہارے ساس بہو کے ناٹک...... ہمارے یہاں سڑکیں سنسان ہو جاتی ہیں— ٹی وی کو گھیر کر پورا خاندان بیٹھ جاتا ہے۔ اف تمہارے یہاں کی فلمیں...... مجھے تو خان بریگیڈ سے زیادہ اچھا لگتا ہے تمہارا اکشے کمار— مجھے ساڑیاں بے حد پسند ہیں۔ بندی بھی...... ایک بات بتاؤں...... پائل اور سندور بھی مجھے

بے حد پسند ہے— دوسرے ہی لمحے اس کے چہرے پر ایک بھیانک سناٹا تھا— لیکن میرے مذہب میں منع ہے— وہ پوچھ رہی تھی "یہ مذہب بنے ہی کیوں ہیں؟ مذہب نہیں ہوتے تو— ؟ تقسیم نہیں ہوئی نا— ؟ تقسیم نہیں ہوتی تو— ؟"

وہ بچوں کی طرح تالیاں بجا کر جیسے نیلے آسمان سے گرتی بارش کی بوندوں کو اپنی مٹھیوں میں بھر رہی تھی—

☆☆

مذہب نہیں ہوتے تو؟ بٹوارا نہیں ہوتا تو؟

شاید سوالوں کے بھنور سے ہم باہر ہی نہیں نکل پاتے۔ ایک کے بعد دوسرا سوال— نفرت نہ ہوتی تو— ؟ بابری مسجد یا گودھرا نہ ہوتا تو؟ کشمیر نہ ہوتا تو؟ رنگ نسل بھید نہ ہوتے تو— ؟ ایسے خیالوں کی تنگ گلی میں چلتے چلتے میرے پاؤں تھک جاتے ہیں— آنکھیں کھولتے ہی جیسے نفرت کے رنگوں سے ہم خود ہی جڑنے لگتے ہیں— ارے— وہ نہاتے نہیں— گئو ماس کھاتے ہیں۔ گھر میں تلواریں رکھتے ہیں— کھانے میں تھوک دیتے ہیں۔ ملیچھ— چار چار شادیاں کرتے ہیں۔ بہنوں میں بھی شادی ہو جاتی ہے— ارے چچیری، خلیری، ممیری کیا بہنیں نہیں ہوتیں؟ وہ بچپن سے ہی دہشت کی شمشیریں اٹھائے بڑے ہو جاتے ہیں— ہمارے مندروں کو توڑا— نادر شاہ سے اورنگ زیب تک ایک سے بڑھ کر ایک گھنونی کہانیاں— جیسے بچپن سے پڑھائی نہیں، ذہن میں بھر دی گئی تھیں۔ کافر— ہم سب کافر ہیں ان کے لیے— جنہیں مار دیا جانا ہی مذہب ہے۔ ان کے مذہب میں ایک ہی آپشن ہے— سالے مذہب کے نام پر جانوروں کی قربانی دیتے دیتے ہمیں بھی قربانی کا بکرا سمجھ بیٹھے ہیں— مذہبی کتابوں سے ملک کے سیاسی بٹوارے تک وہی ایک نفرت کا باب اگر چاروں طرف سے آپ کو گھیرتا ہو تو— ؟ بچپن سے رٹائے گئے لفظ، جوان ہوتے ہی نفرت کے شور اور بے ہنگم آوازوں میں بدل جاتے ہیں— ڈم— ڈم— ڈم— جیسے ہزاروں کی تعداد میں آدم خور جمع ہوں۔ سالوں نے پاکستان بنالیا، اب یہاں بھی پاکستان بنانے کا سپنا دیکھنے لگے— آپس میں مرو سالو— ایران— افغانستان— چیچنیا— فلسطین سے لے کر عراق اور افغانستان کی کہانیوں میں عام چہرے والا مسلمان بھی اسامہ بن لادن ہی نظر آتا ہے۔ ہاں، پھر گھر سے باہر نکلتے ہی معصوم چہرے والے مسلم دوستوں میں شاید یہ نفرت کے رنگ ایکدم سے ایسے چھپ جاتے تھے جیسے بادلوں نے سورج کو اپنے محاصرے میں لے لیا ہو— لیکن کب تک— پھر کوئی فساد کوئی فرقہ وارانہ فساد— کشمیر سے کنیا کماری تک 'آتنک واد' اور پاکستان کی آتنک۔ فیکٹری— جہاں مسعود سے طالبان اور لشکر طیبہ تک اپنے خونی بیانوں اور فتووں میں عام مسلمانوں سے ہمیں ایک دوری بنائے رکھنے کی صلاح دیتے تھے— اکشر دھام پر حملے سے سنسد بھون کے گلیاروں تک آنکھوں میں ہر ایک مسلم چہرے کی ایک درندہ صفت تصویر ہی آنکھوں میں باقی رہتی تھی— مغلوں کا حملہ،

حکومت، ہندوؤں سے جزیہ لینے سے لے کر نئے اسلامی دہشت گرد مجاہدین تک — ایسے میں کسی بھی مسلم رہنما یا پاکستان کے ذریعہ کیا گیا کوئی بھی تبصرہ ان زہر آلود تیروں کو کمان سے نکالنے کی تیاری کر چکا ہوتا تھا—

اور بیحد سادگی کے ساتھ، مجھے یہ تسلیم کرنے میں ذرا بھی ہچکچاہٹ نہیں کہ میں ہی سوچتا تھا اور شاید اسی لیے میں مسلمانوں سے کبھی محبت نہیں کر پایا۔ وہ میرے اندر نفرت بھرے رنگوں کا ایک حصہ ہی رہے۔ لیکن شاید تب تک، جب تک شائستہ نہیں ملی تھی— شائستہ فہیم خاں، پاکستان کی دتی کہے جانے والے لاہور کے میر قاسم محلے میں رہنے والی— اور جیسا کہ میں نے اسے بتایا، کہ ایک ایسا ہی میر قاسم جان محلہ میری دتی میں ہے تو اس کی آنکھیں بھی، کبوتروں کے محلے میں...... اڑتے کبوتروں کے درمیان 'دتی' فلم کی اداکارہ کی طرح مٹک...... مٹک جیسے گیتوں پر تھرکنے لگی تھیں— ٹھیک ویسے ہی جیسے سونم کپور اس گیت میں مردوں کی طرح تال ٹھوکتی، کمر لچکاتی، سر پر کبوتر رکھ کر رقص کرتی اپنی بھرپور اداؤں میں ایک بے حد الست سی لہر بن گئی تھی— ٹھیک یہی گیت سرحد پار بھی گایا جا رہا تھا— اداکارائیں بدل گئی تھیں۔ وہاں بھی کبوتروں کے جھنڈ تھے۔ گلی قاسم جان کی طرح میر قاسم محلے کی تنگ گلیاں تھیں— آدمیوں کے شور و غل سے بھرا بازار تھا...... اور شاید سب کچھ وہی تھا جو ہم دتی۔ دتی کی گلیوں میں تلاش کرتے تھے۔ مگر تعجب تھا، شائستہ فہیم خاں سے ملنے سے پہلے تک پاکستان صرف ایک ملک تھا میرے لیے— ایک دشمن ملک— جہاں ہمارے ملک کو تباہ کرنے کے لیے دہشت گرد یا فدائین تیار کئے جاتے تھے— پھر دہشت کا ماحول پیدا کرنے کے لیے ہمارے ملک میں انہیں اتار دیا جاتا تھا۔ کشمیر سے مالیگاؤں، دتی سے راجستھان، ایک خونی، کبھی نہ ختم ہونے والی عبارت لکھنے کے لیے......

لیکن شاید ایسی ہی ایک عبارت محبت کے اندھے یقین کی ہوتی ہے، جہاں دماغ نہیں۔ صرف دل کی سلطنت چلتی ہے۔ ہم عام طور پر شاید ایک دوسرے کے بارے میں صرف اتنا ہی جانتے ہیں جتنا میڈیا، اور سیاست ہمیں بتاتی ہے— نیٹ پر چیٹنگ کرتے ہوئے ہم دیس بدیس کے کتنے ہی لوگوں کو قریب سے جان پاتے ہیں۔ شاید اسی لیے اس بے حد اندھیرے وقت میں نیٹ کا ساتھ مجھے غنیمت لگتا تھا— اور بہت سے اپنے دوسرے دوستوں کی طرح میرے اندر بھی پاکستانی لڑکیوں کی قربت پانے کی ایک چاہت ظاہر ہو چکی تھی— لیکن کیا وہ بات کریں گی؟ وہ بھی کسی ہندستانی سے؟ کسی ہندو لڑکے سے؟ ایک بابری کے نام پر جہاں ہزاروں مندر منہدم کر دیئے جاتے ہوں۔ پھر اسلامی جمہوریت کے نظام میں جہاں پردے اور بندشوں کی کہانیاں ہم آئے دن کسی نہ کسی بہانے سنتے رہتے تھے۔

نیٹ روشن تھا۔ پاکستان پر کلک کرتے ہی بہت سارے موجود ناموں میں ایک نام شائستہ کا بھی تھا— آہستہ سے میں نے اس نام پر کلک کیا۔ میسیج باکس میں آہستہ سے لکھا— ایم 28 انڈیا...... پھر شروع ہوا انتظار کا لمحہ......

میں نے پھر میسج ٹائپ کیا..... آر یو دیئر......
دوسری طرف سے جواب آیا— ناٹ انٹرسٹیڈ۔
مجھے تعجب نہیں ہوا۔ شاید اب میں لڑنے کے موڈ میں تھا...... میں نے ٹائپ کیا...... بٹ وھائی...... کیونکہ میں انڈین ہوں—؟
'ہاں......'
'انڈین ہونا کوئی جرم ہے؟'
'کیونکہ تم لوگ گندے ہو......'
'ہم گندے ہیں یا تم لوگ......؟'
'تم لوگ۔ ہمارے بارے میں افواہیں پھیلاتے ہو۔ الزام لگاتے ہو......'
'ہم الزام نہیں لگاتے۔ یہ تم ہو، جو ہر بار ہم سے صرف جنگ کی خواہش رکھتے ہو......'
اب میسج کا سلسلہ چل پڑا تھا— مجھے احساس تھا، اب اس کے چہرے پر بل پڑ گئے ہوں گے...... اس بار میسج تاخیر سے آیا۔
پوچھا گیا— 'تمہارا نام؟'
'راجندر راٹھور......'
'ہندو ہو......'
اچانک میرے ہونٹوں پر مسکراہٹ ناچ گئی— 'میں نے تو نہیں پوچھا کہ تم مسلمان ہو؟'
'ساری......'
'ساری کی ضرورت نہیں۔ لیکن کیا ہندو ہونا جرم ہے؟'
'نہیں؟'
شاید باتیں کرتے ہوئے، ہم ایک بے حد گھنونا ماضی بھول کر مہذب اور لبرل بننے کی کوشش کرتے ہیں......
میں نے ٹائپ کیا— 'تم مسلمان اس لیے ہو نا کہ مسلمان کے گھر پیدا ہوئی......'
'ہاں۔ جیسے تم ہندو اس لیے کہ ہندو کے گھر پیدا ہوئے......'
'تم پاکستان میں جنمی۔ اس لیے نفرت کے ماحول میں یہاں کے دروازے تمہارے لیے بند......'
'جیسے تم ہندوستان میں— دشمنی کی سوغات لے کر آؤ گے تو ہم ٹینک کا رخ تمہاری جانب موڑ دیں گے......'
'اتنی نفرت کیوں ہے؟'
'نہیں جانتی......'

'کیا سب سیاست ہے۔ صرف اتنا کہہ دینا کافی ہے۔'

'شاید نہیں۔ کیونکہ ہم اس سیاست کے شکار، نوالے ہوتے ہیں— جنہیں نگلتے ہوئے سیاستداں ہمارے بارے میں نہیں سوچتے......'

'اچھا تمہارا نام کیا ہے؟'

'شائستہ فہیم خاں۔'

'شائستہ......اس کا مطلب کیا ہوتا ہے؟'

'پولائٹ......ہمبل......جس کے وجود میں ایک سلیقہ ہو......'

'لیکن تم ایسی دکھتی تو نہیں......'

'شٹ اپ......' لیکن ساتھ ہی اس نے جلدی سے ٹائپ کیا تھا— 'مجھے ہندو اچھے لگتے ہیں۔ بہت دنوں سے کسی ہندو سے بات کرنے کی خواہش تھی......'

شاید سرحد کے اس پار ممکن ہے یہ ایک عام سی خواہش ہو، جیسے یہاں کے ماحول میں ایسی ہی ایک خواہش میرے اندر بھی جاگی تھی......

'تم لوگ اتنے گندے کیوں رہتے ہو— بس...... ذرا سے پانی سے نہا لیا اور وہ باریک سا دھاگا......'

'جنے او......'

'ہاں۔ وہی، باندھ لیا— دھاگا باندھنے سے آدمی کہیں پاک ہو جاتا ہے......؟'

میں نے اپنے سوالوں کو روک لیا تھا۔ اس لیے کہ میں اچانک چونک گیا تھا۔ میں بھی پوچھ سکتا تھا، اچھا جنے او باندھ کر ہم پاک نہیں ہو سکتے...... مگر جو تم لوگ نماز سے پہلے کرتے ہو...... ذرا سا پانی سے......؟ ماضی کی کہانیوں میں مسلمانوں کو گندہ اور ملیچھ کہے جانے والے کتنے ہی واقعات گھوم گئے...... تو وہاں بھی ایسی ہی ایک رائے ہمارے بارے میں بھی ہے...... وہاں بھی ایک میر قاسم جان گلی ہے...... 'سونم' کی طرح اپنی شرارتی ادائیں دکھاتی ایک اپسرا سرحد پار بھی ہے— جو ادھر ہے۔ وہی کچھ اُدھر ہے۔ امن سے دہشت، اور خواہشات سے سیاست تک۔

شاید اس دن پہلی ملاقات میں ہی ہم دوست بن گئے تھے— بیحد اچھے دوست— اور دوستی کے لیے سرحدیں، ذات پات، مذہب شاید ساری چیزیں بے معنی ہو جاتی ہیں۔ اس دن شائستہ فہیم خان دیر تک ہندستان، تاج محل، قطب مینار اور اجمیر کے بارے میں پوچھتی رہی۔ ہمارے دیوی دیوتاؤں کو لے کر اس کے اندر عجیب عجیب سوالوں کی ایک لمبی قطار تھی— کیا رام جی سچ مچ سیتا جی سے بہت پیار کرتے تھے؟ لچھمن ریکھا کیا ہے؟ یہ سونڈ والے بھگوان کیوں ہیں؟ کیا ہنومان جی سچ مچ آدمیوں کی طرح بولتے تھے...... یہ مندر میں گھنٹیاں کیوں بجتی ہیں......؟ شنکھ کیا ہیں؟ پوجا سے پہلے کیوں شنکھ بجائے

جاتے ہیں......؟

پوچا...... شنکھ...... مندر کی گھنٹیاں، بھگوان...... رامائین اور مہا بھارت سے نکلی کہانیاں...... دوسری طرف اجمیر کی درگاہ، ممبئی کے حاجی علی اور دلّی کے قطب صاحب سے لے کر حضرت نظام الدین...... نیٹ کی روشن دنیا میں نہ جنگ کے بگل بجتے تھے۔ نہ سیاسی توڑ جوڑ...... نہ ٹینک بارود اور توپوں کے شور۔ نہ آر ڈی ایکس اور اے کے 47 کا ذکر۔ مذہب گم تھا۔ شنکھ کی آواز، مندر کی گھنٹیاں اور مسجد سے آتی اذان کی آواز...... جیسے سب ایک دوسرے میں گھل مل گئے تھے۔ سرحدیں ٹوٹ گئی تھیں...... اور شاید جنگ کی تمام ممکنات کے باوجود محبت اور صرف محبت باقی رہ جاتی ہے جو جنگ کی بھیانک تباہی کے بعد بھی زخمی دلوں میں مرہم لگانا جانتی ہے......

پھر شائستہ سے مکالمے کے دروازے کھل گئے۔

وہ پاکستان، وہاں کے معاشرے، بندشوں اور گھٹن کے بارے میں بتاتی تھی۔ وہ بتاتی تھی کہ ایک نفرت باقی رہ گئی ہے، تم لوگوں کے لیے— نوجوان لڑکے داڑھیاں بڑھا رہے ہیں۔ نفرت اب چہرے کی گھنی ہوتی داڑھیوں سے بھی جھانک رہی ہے۔ یہاں معاملہ مذہب کا نہیں ہے— اخبار، میڈیا اور سیاست نے جو زہر بھرا ہے، اس سے مورچہ لینا آسان نہیں۔ لیکن اب......

شائستہ کے چہرے پر سلوٹیں پڑ گئی ہیں— پہلے میرے لیے یہ ایک عام سی بات تھی۔ لیکن شاید اب نہیں۔ کیونکہ...... وہاں تم بھی رہتے ہو......

'اور اگر میں نہیں رہتا تو......؟'

'نہیں جانتی......؟'

'شاید یہی احساس میرا بھی ہے۔ تمہارا وہاں ہونا، میرے اس احساس کو، بہت حد تک کم کر چکا ہے، جہاں تم سے ملنے سے پہلے تک صرف نفرت کا بسیرا تھا......'

نفرت چند لوگوں کے لیے نہیں۔ ایک پورے ملک کے لیے...... وہ پوچھ رہی تھی...... کیا یہ عجب نہیں لگتا۔ اس گلوبل ولیج میں، جہاں سب ایک چھوٹے سے آشیانے میں سمٹ آئے ہیں۔ یہ کیسی خوشی ہے کہ ہماری حفاظت کے لیے ایک ملک کو بم اور میزائیلوں پر بھروسہ کرنا پڑتا ہے؟

'کیم' پر اس کی آنکھیں روشن تھیں۔ ایک بیحد حسین چہرے میں— جیسے خود کو پوری طرح سے ظاہر کرنے کی آزادی سمٹ آئی تھی...... کیم پر ہم ایک دوسرے کو دیکھ رہے تھے...... اور...... ایک دوسرے کو سن رہے تھے......

'ہم بھی اڑنا چاہتے ہیں راٹھور۔ جیسے تمہارے ملک کی لڑکیاں اڑتی ہیں— ہواؤں میں۔ اپنی آزادی کے خوبصورت ڈینوں کے ساتھ— لیکن یہاں کے معاشرے میں پیدا ہوتے ہی ہمارے ڈینے کاٹ دیے جاتے ہیں۔ ہمیں پڑھایا اس لیے جاتا ہے کہ اس ماحول میں پڑھائی بھی ایک اسٹیٹس سمبل

ہے بس— لڑکی کہاں پڑھ رہی ہے؟ کس کانوینٹ میں؟ انگریزی کس ایکسنٹ میں بولتی ہے؟ تاکہ پارٹی اور نمائشی میلوں میں اپنے اسٹیٹس کی بھی نمائش کی جا سکے۔ لیکن ہم کچھ بھی پڑھ لیں راٹھور، سپنے نہیں ہوتے ہمارے پاس— سپنے بڑی خوبصورتی سے ماں باپ کی تحویل میں ہوتے ہیں۔ اور وہ جانتے ہیں، ان سپنوں کا فیصلہ یا حکومت وہ کرے گا، کل جو ہماری زندگی میں آئے گا— ہمیشہ کے لیے اور اس، ہمیشہ کے لیے زندگی میں آنے والے مرد کو بیوی نہیں، گھر سنبھالنے والی ایک مورت چاہئے۔ لیکن میں اڑنا چاہتی ہوں— میں نے ایم بی اے کیا ہے۔ کچھ کرنا چاہتی ہوں زندگی میں...... لیکن......

آنکھوں میں نمی سی لہرائی— ہمارے ملک میں یا تو عورت نمبر ون ہے یا پھر زیرو— یا بے نظیر یا خالدہ ضیاء یا شیخ حسینہ جیسی عورتیں ہیں، لیکن ان عورتوں کا بھی ایک سیاسی بیک گراؤنڈ رہا ہے— انہیں چھوڑ دیں تو یہاں سے بنگلہ دیش تک سیاست میں بھی عورتیں کہیں نہیں ہیں۔ اور اب...... لشکر ہے، طالبان ہے...... اور کتنے ہی لشکر...... کہ کبھی بھی ہمارے پڑھنے یا باہر نکلنے کے خلاف بھی ایک فتویٰ آسکتا ہے۔ پھر ہم دربے میں بند مرغیاں بن جائیں گے...... صرف گردن مروڑنے والے جلاّد کے انتظار میں......'

وہ رو رہی تھی...... 'یہ کوئی زندگی ہے راٹھور...... اس زندگی سے تو مر جانا اچھا لگتا ہے......'

شائستہ سائین آؤٹ کر گئی تھی۔ کیم پر اندھیرا چھا گیا تھا...... لیکن اندھیرے میں بھی اس کے لفظ چیخ رہے تھے...... یہ کوئی زندگی ہے راٹھور...... اس زندگی سے مر جانا......

اسی دن شاید اس کیفیت میں، میں دیر تک سو نہیں پایا— کبھی ہم کتنے مجبور اور بے یار و مددگار ہوتے ہیں— دیواریں، سرحد پر خاردار تاروں کی قطار...... ان تاروں کے آر پار صرف بجلی کے جھٹکے ہیں یا نفرت کے—

26/11 کی دہشت

اب تک شاید آپ نے اندازہ کر لیا ہو کہ یہ کہانی بے حد نفرت کے دنوں میں شروع ہوئی— یعنی ایسے موقع پر جب دہشت کی بساط پر کٹر بھگوا تنظیموں نے ہندستانی سیاست میں ایک نیا موڑ لیا تھا— سادھوی پرگیہ اور لیفٹیننٹ کرنل پروہت کی گرفتاری سے مالیگاؤں سے لے کر ممبئی تک کے دھماکوں کے نئے تار جڑنے لگے تھے— لیکن اس بار اسلامی جہاد یا دہشت گردی کی جگہ ہندو وادی، کٹر وادی تنظیموں نے لی تھی— یہاں یہ اشارہ صاف تھا کہ مشتعل 'ہندوتو' کو اپنائے بغیر چارا نہیں— اور یہ بھی کہ اسلامی دہشت گردی سے نمٹنے کے لیے 'ہندو وادی آتنک واد' کے شعلے بھڑکانا ہی سنگھ کا ایک خاص مقصد ہے— میڈیا کے خلاصے نے دہشت گردی کا ایک نیا چہرہ دکھایا تھا۔ شاید انہیں دنوں پہلی بار شائستہ کی زندگی میں داخل ہونے کے بعد میرے خیالوں اور کٹر پن میں تھوڑی سی کمی آئی تھی۔ لیکن بابو جی کا لہجہ ویسا ہی تیکھا

اور شدت آمیز تھا۔

''سب بکواس۔ ہندوؤں کو بدنام کرنے کے طریقے۔ ہمارے سادھوسنتوں پر لگانے والے الزام بالکل بے بنیاد ہیں۔ دراصل کانگریس اقلیتوں کے ہاتھوں پوری طرح بک گئی ہے۔''

لیکن شاید جنگ کا کوئی راستہ نہیں— لیکن نفرت دور بھگانے کا ایک ہی راستہ پیار ہے— پیار— جو اچانک آپ کو ساری نا امیدی، سیاست، داؤں پیچ سے باہر نکال کر صرف ایک ہی راستہ پر ڈال دیتا ہے......

بس...... چلتے...... چلو......

شائستہ پوچھ رہی تھی—

''تمہارا میڈیا ہم سے اتنی نفرت کیوں کرتا ہے—؟ ایک ہی ملک کے تھے ہم، جیسی باتیں اب شاید گزری تاریخ کا حصہ لگتی ہیں۔ اب یہ دو نفرت کرنے والی آنکھیں ہیں۔ ایک دوسرے کو نہیں دیکھنے والی۔'

'یہ تم کہہ رہی ہو۔ اور جو تمہارے ملک کا میڈیا کرتا ہے—'

'ہمارا میڈیا اتنا اسٹرانگ نہیں جتنا تمہارا ہے۔ تمہارے یہاں سے بس زہریلے گیس کی بارش ہوتی ہے۔'

'ہم تو صرف بارش کرتے ہیں اور تم......؟ تم اپنے دہشت گرد بھیجتے ہو...... ہندستان کو ختم کرنے کے لیے۔ کشمیر سے ممبئی تک......'

'کشمیر کا نام مت لو۔ وہ ہمارا ہے......'

'دوبارہ یہ بولنا بھی مت— کیم پر میرے کانپتے چہرے کو یقیناً وہ دیکھ رہی ہوگی۔ مگر جیسے میرا خون کھول گیا تھا— ہم جانتے ہیں تمہارا ملک یہ سب کشمیر کے نام پر کر رہا ہے۔ کیونکہ تم کشمیر کو ہمارے ملک کا حصہ ماننے کو تیار نہیں۔ تم ایک سڑے اور بدبودار ماضی میں سانس لیتے ہو اور تمہارا لشکر' کشمیر کو ہتھیانے کے لیے ہندستان کی بربادی کے مہرے بٹھاتا ہے— تمہارے مدرسے دہشت کی فیکٹری بن جاتے ہیں۔ اور تمہارا مذہب...... بس کافروں کو مار دو اور اسلام راج قائم کرو' کے بیہودہ اور ناممکن تجرباتمیں جٹ جاتا ہے۔'

'بکومت مت......' وہ غصے میں چلائی تھی— اور تم لوگ وہاں مسلمانوں کو مارتے ہو۔ زندہ جلاتے ہو۔ دنگے کرتے ہو۔ دوئم درجے کا شہری سمجھتے ہو؟ وہ؟ تم گودھرا میں معصوم مسلمانوں کو بھون دیتے ہو۔ اور بابری مسجد توڑ دیتے ہو......'

'ایک بابری مسجد کا جواب، تم لوگ ہزاروں مندر توڑنے سے دے چکے ہو۔ اور ہاں، یہ بھی سن لو۔ جنہوں نے بابری مسجد توڑی، یہ معاملہ ابھی بھی عدالت میں ہے— اسے ملک میں کسی بھی ہندو نے

قبول نہیں کیا— لیکن تم؟ تمہاری مسجدوں سے گولیاں چلتی ہیں— تم اردو بولنے والے کو مہاجر کہتے ہو...... جو کچھ تمہارے یہاں لال مسجد میں ہوا— ؟تم بھول جاتی ہو کہ تمہارے دہشت گرد تمہارا اپنا ملک بھی تباہ کرر ہے ہیں۔'

وہ ایک لمحہ کو ٹھہری تھی...... ''ہم سیاست لے کر کیوں بیٹھ گئے......؟ ایک آگ یہاں بھی ہے۔ ایک نفرت یہاں بھی بوئی جا رہی ہے۔ ایک نفرت وہاں بھی— دہشت کے سوداگر خوف اور وحشت کی زبانیں ہی جانتے ہیں— میں سیاست بھولنا چاہتی ہوں راٹھور اور اس وقت جانتے ہو میں کیا سوچ رہی ہوں۔

'کبھی ہم ایک تھے...... ایک ملک۔ کتنا نادر اور خوبصورت خیال ہے— جیسے جسم ایک...... ایک روح۔ ایک ملک— فاصلے ہی مٹ جائیں— ایک ہونے کا تصور بھی کتنا عجیب ہے...... ہے نا...... پھر مجھے بلا لو نا...... شادی کر لو مجھ سے......'

کیم پر اندھیرا— مائیک آف تھا......

شائستہ نے آہستہ سے ٹائپ کیا...... ٹی سی اینڈ بائی......

لیکن جیسے ابھی ابھی اس کے بولے گئے الفاظ میزائل، راکیٹ لانچرس، اے کے 47، آر ڈی ایکس جیسے گھنونے ہتھیاروں سے الگ میرے پورے وجود میں ایک ایسی کویتا لکھ گئے تھے، شاید جسے سننے کے لیے میں کب سے بے قرار تھا— مگر سب کچھ ایک یوٹوپیا جیسا۔ سرحد کی دیوار سے بھی بڑی ایک مذہب کی دیوار— لیکن خوف اور دہشت کے ماحول میں ہماری نفرت بھری باتوں کے درمیان اس نے خاموشی سے ایک پیار کا پودا لگایا تھا— لیکن میں جانتا تھا، یہ کوئی برلن کی دیوار نہیں ہے جسے آپسی سیاسی سوجھ بوجھ سے توڑ دیا جائے— اس دیوار کے ایک طرف سنگھ ہے اور دوسری طرف طالبان......

لیکن شائستہ کا آخری لفظ اس بار مجھے حیران کر گیا تھا—

دو دن تک غائب رہی۔ نہ فون آیا۔ نہ نیٹ پر کوئی بات ہوئی۔ شاید یہ میرے لیے بے حد حیران کرنے والے دن تھے— جہاں ایک انجانی سی کسک اور چبھن مجھ میں جاگ چکی تھی۔

تیسرے دن وہ نیٹ پر ملی......

'کیسے ہو......؟'

رسمی بات چیت کے بعد میں نے ڈرتے ڈرتے ٹائپ کیا— 'اس دن جو کچھ تم نے کہا، کیا صرف ایک مذاق تھا؟'

'نہیں۔'

'لیکن کیا ایسا ممکن ہے؟'

اب کیم روشن تھا— ہم مائیک پر، ایک دوسرے سے باتیں کر رہے تھے۔

''راٹھور...... دو دن تک میں اس پہیلی میں ڈوبی رہی — جو انجانے میں میرے ہونٹوں سے نکل گئی تھی۔ لیکن اب کہہ سکتی ہوں۔ انجانے میں نہیں: شاید تم سے ملاقات کے بعد مسلسل اس موضوع پر سوچتی رہی تھی۔ دیکھو، میں پیار کو کوئی بندھن، کوئی کانٹریکٹ نہیں مانتی کہ پیار کیا ہے تو سامنے والا مل ہی جائے — پیار ان سب سے الگ ایک احساس ہے، جہاں نہ دیکھنا ضروری ہے نہ ملنا — اگر ہم نیٹ پر ایک دوسرے کو نہ دیکھتے، نہ باتیں کرتے تو؟ کیا پیار نہیں ہوتا؟ یہ جانتے ہوئے بھی کہ پیار صرف ایک میل آئی ڈی سے بندھا ہے، جس کا پاس ورڈ تمہارے پاس ہے — ایک دن پاس ورڈ بدل دوں گے۔ یا دوسری آئی ڈی بنا دو گے۔ یہ رشتہ بھی ختم ہو جائے گا — لیکن تب بھی تمہارے لیے آخر آخر تک ایک پیار تو رہ ہی جائے گا، میرے پاس —''

کیم پر اس کی آنکھوں میں کشمکش کے آثار تھے — 'لیکن اس دن جو کچھ کہا، بیحد سنجیدگی سے کہا۔ مجھے پائل پسند ہے۔ بندی پسند ہے۔ ساڑی پسند ہے۔ پسند کے معاملے مذہب سے بلند ہوتے ہیں — یہاں مذہب نہیں آتا۔ جیسے تم پسند ہو اور تم میرے مذہب کے نہیں، یہ سوچ کر تمہیں پیار نہ کروں تو یہ ایک طرح کا خود پر ظلم ہوگا — ممکن ہے مجھے تمہارے لباس اور پہناوے پسند ہوں۔ لیکن تمہیں ہمارے لباس یا پہناوے بالکل پسند نہیں ہوں تو کیا ایسی صورت میں ہمارے پیار کو خارج کر دو گے؟

'نہیں۔'

'جانتی ہوں۔ آہستہ آہستہ ہم ایک دوسرے کے رسم و رواج بھی پہننے لگتے ہیں اور نہ بھی پہنیں تب بھی کوئی بات نہیں۔'

وہ سانس لینے کے لیے ٹھہری — ''ہمالیہ کی چوٹیوں سے پگھلتے گلیشیرس تک ہم اپنی مٹھی میں کرنا جانتے ہیں۔ چاند سے خلاء اور نئی دنیا کی تلاش تک۔ پھر ایک چھوٹا سا چیلنج ہم قبول کیوں نہیں کر سکتے؟ کیا صرف اس لیے کہ کسی بدتر دھماکے سے بھی زیادہ خطرناک ہیں یہ دیواریں، جو مذہب کی ہیں؟'

وہ سنجیدہ تھی — 'چلو ایک بار پنگا لیتے ہیں......'

'لیکن......؟'

مجھے چاہتے ہو یا نہیں، سوال یہ ہے؟

'ہاں۔'

'تو پنگا لو — 28 سال کے مرد ہو — جاب کرتے ہو — جہاں دنیا میں اتنی بڑی بڑی باتیں ہو رہی ہیں، ہم ایک چھوٹا سا پنگا نہیں لے سکتے؟'

اس دن ایک بار پھر وہ مجھے حیران کر گئی تھی۔

☆☆

وقت کو حاضر و ناظر جان کر کہ یہ سب کچھ انہیں دنوں واقع ہوا، جب 2008 میں بے حد پراسرار

یا بدترین حادثوں کا ایک سلسلہ شروع ہوا تھا۔ لوک سبھا میں کھلتے ہوئے بیگ — ممبر پارلیمنٹوں کی خرید و فروخت — رام پور، جے پور، بنگلور، احمد آباد اور دہلی کے بم دھماکے — کشمیر کا امرناتھ تنازعہ — ان سے باہر نکلیں تو بش کی طرف جوتا اچھال کر راتوں رات ہیرو بن جانے والا صحافی — نسل کشی اور فرقہ واریت کا ننگا کھیل۔ الگ الگ ماسٹر مائنڈوں کی تلاش۔ شیئر بازار کے لڑھکنے اور گرنے کا سلسلہ — روزگار چھیننے والی گندی پالسیاں اور 26/11 کا ننگا ناچ — جس سے پورا ملک کانپ اٹھا تھا۔ جیسے پاکستان نے اچانک ایک بار پھر نفرت اور جنگ کے بگل بجادیئے تھے۔ چار دن تک چلے اس بھیانک دہشت گردانہ حملے نے جیسے سارے ملک کی نیند اڑادی تھی۔ لیکن سب سے اہم تھا کہ اگر سرحد پار کے فدائین کا اس پورے معاملے میں کوئی رول ہے، تو ملک کے ہر عوام کا فرض ہے کہ وہ نہ صرف اس پر اپنی ناراضگی جتائے بلکہ پاکستانی ہونے کے احساس کو بھی نفرت سے دیکھے۔

مجھے لگا، کہانی ختم ہوگئی ہے — شاید ایسی کہانیاں اسی طرح سنامی کی شدت کے ساتھ شروع ہوتی ہیں اور بکھر جاتی ہیں — جیسے نفرت کے اس ماحول میں پاکستان یا اس ملک کے کسی بھی شخص سے محبت کا رشتہ رکھا ہی نہیں جاسکتا۔ اخبار چیخ رہے تھے۔ میڈیا آگ اگل رہا تھا۔ حملے کی وارننگ کے باوجود رات کے اندھیرے میں گیٹ دے آف انڈیا سے ہندوستان کی اقتصادی دارالسلطنت میں داخل ہونے والے درندوں نے دہشت کی وہی کہانی لکھی تھی جو امریکہ میں 9/11 کو پیش آیا تھا۔ لیکن امریکہ اپنی دادا گیری کے ساتھ حالات کو بہتر بنانے میں کامیاب رہا تھا۔ لیکن یہ ہندستان ہے، امریکہ نہیں — جہاں لچر غیر محفوظ کپڑوں میں آئی ٹی ایس کے اعلیٰ افسر اپنی جان گنوا بیٹھتے ہیں — وہاں حفاظت کے بڑے ذرائع یا حل سوچنا بھی مشکل لگتا ہے — لیکن حفاظتی دستوں کے ٹکراؤ میں وہ شخص پکڑا گیا تھا، جس سے ثبوت جٹانے کا کام اب بھارت سرکار کررہی تھی۔ وہی کالے کپڑوں میں ملبوس ایک حیوان چہرہ — دائیں ہاتھ میں بندھی لال پٹی — بائیں میں کالی — دائیں ہاتھ میں پکڑا ہوا اے کے 47۔ تاج ہوٹل — نریمن ہاؤس اور اوبرائے میں چل رہے موت کے مناظر سارا ملک جیسے سانسیں روک کر دیکھ رہا تھا۔

محبت ہار گئی تھی — آخر یہ ایک دکھ بھری خبر تھی۔ دہشت کی فتح ہوئی تھی......

شائستہ کی آواز ان دھماکوں میں کہیں کھوگئی تھی۔ 'تم ایک پنگا بھی نہیں لے سکتے۔'

یہاں دوبارہ ان خونی کارروائیوں کا ذکر نہیں کرنا چاہتا۔ لیکن جب میری خیریت کے لیے اس حادثہ کے ساتویں دن شائستہ نے فون کیا، تو جیسے ساری نفرت میرے ہونٹوں پر آگئی تھی —

'مرگیا میں۔ راجندر راٹھور۔ دلّی کی پرائیوٹ سی سی ایل کمپنی میں کام کرنے والا ایک آفیسر۔ اس آفیسر کے پاس اپنے بابوجی کو دیئے جانے والے سارے الفاظ چھوٹے پڑ گئے ہیں۔ تم جانتی ہونا...... ان کا تعلق سنگھ سے ہے......'

'غصے میں ہو؟'

'ہاں۔ بے حد غصے میں۔ کیا سمجھتے ہو تم لوگ؟ دو بار کی جنگیں کافی نہیں تھیں، جو تیسری بار بھی ہماری شانتی بھنگ کرنے چلے آئے ......؟
لیکن راٹھور یہ میں تو نہیں تھی ......'
'یہ تم ہی تھی ...... تم سب ایک ہی ہو۔ پاکستانی — جو اس وقت ہمارے لیے ایک ناسور یا کینسر کے زخم سے زیادہ بدتر ایک ایسا وائرس ہے، جو ہم سے سب کچھ چھین لینا چاہتا ہے۔'
'سیاست کی سزا ہمیں کیوں دے رہے ہو؟'
'سیاست۔ کیا یہ صرف ایک سیاست ہے؟ یعنی میرا ملک اگر اس جنگ کو ٹالتے ہوئے تمہیں ثبوت دے رہا ہے اور تمہارے ان دہشت گردوں کو مانگ بیٹھتا ہے تو یہ سیاست ہو گئی؟'
میں غصے میں ابل رہا تھا — شاید وہ تمام رپورٹ میرے سامنے تھی، جو میں اسے بتانا چاہتا تھا — 1998 کے بعد سے اب تک پاک کے ذریعہ مارے گئے معصوم لوگوں کی تعداد اتنی بڑھ چکی ہے کہ ہم صرف گھریلو جنگ لڑ رہے عراق سے تھوڑا پیچھے ہیں — صرف سات برسوں میں احمد آباد، جے پور، گوہاٹی، دہلی، ممبئی، بنگلور، گاندھی نگر، مالیگاؤں اور یہ سب ایک ایسے ملک میں جہاں آزادی کے 61 سال بعد بھی 77 فیصد لوگ آج بھی دس روپے روزانہ پر اپنی زندگی گزار رہے ہیں — ہماری ہمدردی ہماری کمزوری نہیں ہے — اب ہم نے بھی آتنک کے خلاف اعلان جنگ کر دیا ہے ......'
'بہت غصے میں ہو۔ تمہارا یہ چہرہ پہلی بار دیکھ رہی ہوں۔ مگر اچھا ہے راٹھور۔ میرے ملک سے نفرت کرو۔ لیکن میں؟ کیا ملک میں رہنے والے عوام سے نفرت جائز ہے؟ یہاں کئی لوگ ہیں، جو تمہاری طرح سوچتے ہیں ...... ہم اس بے حد نفرت بھرے نظام کی کٹھ پتلی بن جائیں تو مسئلہ حل ہو جائے گا راٹھور ......؟ اس کی آواز بھرا گئی تھی — 'ایک بابری مسجد کے جواب میں جب یہاں ہزاروں مندر توڑے گئے تھے تو بہت سے دلوں میں اس سیاسی نفرت اور نظام کے خلاف غصے کا جذبہ پیدا ہوا تھا۔ نفرت کا حل نفرت نہیں ہے ......'
اس کی آواز کانپ رہی تھی ...... 'اسی لیے ...... مجھے بلالو نا ...... دیکھو کم از کم مجھ سے نفرت مت کرو۔ میں تمہاری نفرت کو قبول نہیں کر سکتی ...... مجھے بلالو راٹھور ......'
فون کٹ گیا تھا۔ شاید وہ رو رہی تھی۔ میرے اندر کے دھماکے رک گئے تھے۔ اب ایک دوسرا دھماکہ شروع ہو گیا تھا۔ لیکن یہ دھماکا پہلے والے دھماکوں سے زیادہ طاقتور تھا ...... کیا ایسا ممکن ہے؟ شائستہ کو بلایا جا سکتا ہے؟ اس دہشت بھرے ماحول میں؟ نفرت بھری فضا میں؟ جب یہاں کا سارا ماحول پاکستان کے خلاف ہے۔ جب ٹی وی چینلس اور بالی وڈ فلموں میں کام کرنے والے اداکار بیرنگ پاکستان کو واپس کیے جا رہے ہوں۔ جب پاکستانی گلوکاروں کے نغمے، فلموں سے نکالے جا رہے ہوں۔ یعنی موجودہ دہشت کی ایسی فضا میں کیا یہ ممکن ہے ......؟

دو دن کے بعد شائستہ دوبارہ نیٹ پر آئی تو جیسے اس کے حوصلوں کو پر لگ چکے تھے۔ میری الجھنوں پر اس کا سیدھا سا جواب تھا۔

'ہاں سب ممکن ہے۔'

'لیکن کیسے؟'

'9/11 ورلڈ ٹاور میں جو کچھ ہوا، کیا یہ ممکن تھا— ؟ تمہارے ملک میں سمندر کے راستے فدائین آئے اور جان کی بازی لگا کر اپنے ناپاک ارادوں کا کھیل، کھیلتے رہے— ان کی دہشت اگر ممکن ہے تو ہم ایک پیار کے لیے اتنا کیوں سوچتے ہیں۔'

شاید وہ صحیح تھی۔ میں ہار گیا تھا— دہشت گرد اپنی جان پر کھیل کر، انسانی بم بنا کر ایک دہشت بھری کارروائی کو انجام دے رہے ہیں۔ یوں چٹکیوں میں۔ اور ہم— پیار کی ایک چھوٹی سی ندی کو پار نہیں کر سکتے؟'

'زاھور سب سے پہلے یہ جاننا ضروری ہے کہ کیا تم بھی مجھے اسی شدت سے پیار کرتے ہو— جیسے—'

میں نے اس کی آواز درمیان میں ہی کاٹ دی— ''شاید اس سے کہیں زیادہ شدت کے ساتھ— 'پیار کوئی پیمانہ نہیں، جہاں اسکیل ڈال کر، دیکھنے اور ناپنے کی گنجائش باقی ہو— لیکن شاید۔ نفرت کے ان شدید حملے کے باوجود میں ایک لمحہ بھی تم سے دور نہیں رہا— لیکن جہاں سارا ماحول ہمارے خلاف ہو، وہاں ہم یہ جنگ کیسے جیت سکتے ہیں؟'

'ویسی ہی ہمت، جیسی ان دہشت پسندوں نے ایک ذلیل کارروائی کے لیے دکھائی— اچھا بتاؤ اگر ہم شادی کر لیں گے تو— ؟ کیا مجھے اپنے مذہب کو بھولنا ہوگا— ؟

شاید اب تک مجھے پیار کی اس بے پناہ طاقت کا اندازہ نہیں تھا— جہاں ایک سکھ پریوار کے زیر سایہ ہوتے ہوئے بھی اچانک میں ایک ایسے راستے پر چل پڑا تھا، جہاں فرقہ واریت سے دور ایک عام سا انسان رہ گیا تھا— ہاں عام انسان۔ مٹھی بھر آسمان اور اپنے پیار کے لیے وقف— ایک متوازن اور لبرل چہرے والا عام انسان۔

'نہیں— پیار میں مذہب کوئی رکاوٹ نہیں ہے جان— مذہب پیار کے درمیان آئے تو پیار، پیار نہیں رہ جاتا۔'

'تسلی ہوئی— ورنہ میں تو ہر روپ میں تمہاری تھی۔ تم جیسے چاہتے— لیکن چاہتی یہی تھی، ہم اپنے رنگوں میں ایک دوسرے سے پیار کریں— ایسا پیار جو نہ دیکھا گیا ہو نہ سنا گیا ہو—

کیم روشن تھا— آنکھیں روشن تھیں— آواز جیسے ساحلی لہروں جیسی موسیقی پیدا کر رہی تھی—

'میں نے سب سوچ لیا ہے— تم جانتے ہونا— محبت اور جنگ میں سب کچھ جائز ہے— ؟'

'ہاں۔'

''مجھے کل لڑکے والے دیکھنے آئے تھے۔ تمہیں بتایا تھا— میرا ایک بھائی آرمی میں ہے— انہوں نے ہی یہ رشتہ لگایا تھا۔ دوسرا بھائی طالبان سے جڑا ہے۔ مجھ سے ایک سال چھوٹا— ابو بوڑھے ہو گئے ہیں— نماز پڑھنے اور قرآن کی تلاوت کے علاوہ کچھ نہیں کرتے۔ کل میں نے سب کی امیدوں کا گلا گھونٹ دیا۔ میں نے صاف منع کر دیا۔ میں یہ شادی نہیں کر سکتی۔ اب گھر والوں کو دال میں کچھ کالا نظر آ رہا ہے۔ میں اسی لمحے کا فائدہ اٹھانا چاہتی ہوں۔''

'لیکن کیسے؟'

''وہ میں نے سوچ لیا ہے۔ ہم فون پر نکاح کریں گے۔ نکاح مسنونہ۔ میرے جاننے والوں میں ایسا ایک نکاح ہو چکا ہے۔''

'''نکاح...... لیکن میں ہندو ہوں......' میری آواز کانپ رہی تھی۔ 'تم جھوٹے نکاح کا مطلب سمجھتی ہو؟ کیا ایک ہندو کے ساتھ تمہارے گھر والے نکاح کو مان جائیں گے......''

'نکاح کے وقت تم اور تمہارا خاندان مسلمان ہو گا— مسلمان ہو تم— سمجھو میری بات راٹھور— میں آنا چاہتی ہوں۔ اور اس کے لیے اس بے رحم وقت سے بہتر کچھ بھی نہیں— میں گھر والوں کو منا لوں گی— یہ مجھ پر چھوڑ دو۔ میں کہہ دوں گی کہ تمہارے گھر والے تمہاری شادی جلدی کرنا چاہتے ہیں۔ اس لیے ہمیں یہ قدم اٹھانا پڑا...... سنور اٹھور......'

بادل گرج رہے تھے۔ میزائلیں چھوٹ رہی تھیں۔ دھماکے ہو رہے تھے۔ نیٹ بند تھا۔ آواز گم ہو گئی تھی۔ میں ایسے گہرے سناٹے میں تھا، جن کے بارے میں شاید میں نے زندگی میں کبھی سوچا بھی نہیں تھا— مگر شاید شائستہ ٹھیک کہتی ہے— انسانوں کے قتل عام کے لیے جب دہشت گرد اپنا حوصلہ جٹا سکتے ہیں تو ہم محبت کے لیے کیوں نہیں—؟ یہ کوئی پریوں کی کہانی نہیں تھی— لیکن سب کچھ جیسے پریوں کی کہانیوں جیسا ہی لگ رہا تھا— پاکستان میں اتنی گھٹن، اتنی بندشوں میں رہنے والی شائستہ فہیم خاں جب ایسا بھیانک قدم صرف میرے لیے اٹھانے کو سوچ سکتی ہے تو میں کیوں نہیں کر سکتا؟ ممکن ہے، یہ سب کچھ بیحد غیر معمولی اور ممکنات سے الگ دکھائی دے۔ لیکن کبھی کبھی اصلیت شاید اس سے بھی زیادہ تلخ ہوتی ہے— اب میں حیران نہیں تھا۔ صرف نئی اسٹریٹجی پر اپنی طرف سے کارروائی کرنے کی دیر تھی— ایک دھوکہ— ایک جھوٹا نکاح— لیکن ہم دونوں یہ اس محبت کے لیے کر رہے تھے، جسے اس دہشت بھرے کہرے میں، بچانا ہمارے لیے ضروری ہو گیا تھا۔

شائستہ نے اپنی طرف سے پورا ہوم ورک کر لیا تھا۔ اسے احساس تھا۔ دونوں بھائی اس کی مخالفت میں کھڑے ہو جائیں گے۔ نہ اماں اس حقیقت کو تسلیم کریں گی نہ ابو۔ اسے ٹھیک ویسی ہی بغاوت اپنے گھر میں انجام دینی ہوگی۔ جیسی تختہ پلٹ بغاوتوں کی کہانیاں اس نے سن رکھی ہیں۔ اس لیے کہ اسے ہندستان

پہنچنا ہے۔ جہاں اسکا کوئی بھی رشتہ دار نہیں رہتا۔ ورنہ شاید اس جھوٹ کی ضرورت ہی نہیں پڑتی۔ اور ظاہر ہے، راجندر راٹھور...... ایک ہندو نام سنا اس کے گھر والے کسی بھی صورت میں برداشت نہیں کریں گے۔ اس لیے راٹھور یا اس کے گھر والوں کو مسلمان بن کر ہی ملنا ہوگا۔

اس واقعے کے ٹھیک تیسرے دن اس نے نیٹ پر اطلاع دی—

'خوش ہو جاؤ۔ میں نے مورچہ جیت لیا ہے۔'

اس نے تفصیل سے بتایا— پہلے دونوں بھائی اور امی ابو، محبت کی بات سے ہی بھڑک گئے— پھر جب یہ سنا کہ تم مسلمان ہو اور دہلی میں رہتے ہو، تو ابو کا لہجہ ذرا سا نرم پڑ گیا— ان کا بچپن دہلی میں ہی گزرا تھا۔ خیر یہ لمبی کہانی ہے کہ میں نے یہ مورچہ کیسے فتح کیا۔ لیکن میرے گھر والے راضی ہو گئے ہیں۔ میں نے بتا دیا ہے کہ تمہارا نام محمود ہے۔ اور گھر والے تمہاری شادی جلد کرنا چاہتے ہیں— تمہارے ابو کی طبیعت خراب رہتی ہے۔ اس لیے وہ پاکستان نہیں آسکتے۔ اور اس سے پہلے کہ گھر والے محمود کا نکاح کہیں اور کر دیں، ہم فون پر اپنی نکاح کو منظوری دیں گے اور محمود یہ بات مان گیا ہے۔

شائستہ نے آگے بتایا— ابو، تمہارے ابو سے بات کرنا چاہتے ہیں تا کہ فون پر نکاح کی رسم پوری کی جاسکے۔ میں شاید اندر تک لرز گیا تھا۔

جھوٹ در جھوٹ

زندگی کے اس بے حد اہم موڑ پر، اچانک دنیا کے نظارے بدلے تھے میرے لیے— شاید محبت کی شدت آپ سے آپ کو' چھین لیتی ہے۔ پھر جیسے آنکھوں کے آگے کی پرچھائیوں میں صرف جلتے ہوئے قمقمے رہ جاتے ہیں۔ حیرانیوں کا ایک وہائٹ ہاؤس ہوتا ہے...... جس کے ہر دروازے پر محبت کی ایک بڑی سی مورت ہوتی ہے۔ لیکن اب یہ مورت جھوٹ کی بنیاد پر کھڑی تھی۔ ایک جھوٹ سے نکلنے والا دوسرا جھوٹ۔ جیسے جھوٹ ان دنوں ہند و پاک کے درمیان بولے جا رہے تھے۔ پاکستان کے لیے ہندستان کی انفارمیشن ایک جھوٹ تھی جیسے ہندستان کے لیے پاکستان مسلسل دباؤ سے بچنے کے لیے جھوٹ کا سہارا لیتا رہا۔ بابو جی کے الفاظ میں— جنگ ہی اکیلا راستہ ہے۔ اور یہاں، ہمارے لیے شاید محبت ہی اکیلا راستہ۔

شائستہ اپنے جھوٹ کے مہرے چل چکی تھی۔ اور اب یہ جھوٹ کا یہ پانسہ مجھے پھینکنا تھا۔ اور اس کے لیے میں نے اس بے رحم رات کا سہارا لیا۔ جس دن ہندستان کے متل، مکیش امبانی جیسے بڑے سرمایہ دار گجرات کے ہتھیارے وزیر اعلیٰ کو ملک کا وزیر اعظم بنانے کا خواب دیکھ رہے تھے— ملک بارود کے ڈھیر پر کھڑا تھا اور بارود کا کھیل، کھیل چکے شخص کو ملک کے وزارت عظمیٰ کی کرسی پر براجمان ہونے کا خواب سجایا جا رہا تھا۔

رات کے دس بج گئے تھے۔ ماں بابو جی سے، دفتر سے نکلتے ہوئے میں اپنی بات بتا چکا تھا کہ آج آپ دونوں سے کچھ ضروری بات کرنی ہے — شاید اس ضروری بات کا مطلب وہ بجھ چکے تھے — سردی میں ان کے چہرے پر اس بیحد ضروری بات کی تپش کو محسوس کیا جا سکتا تھا — میرے اندر کمرے میں داخل ہونے تک جیسے وہ خود کو تیار کرنے کی کوشش کر رہے تھے۔

'کسی کی زندگی بچانے کے لیے اگر جھوٹ کا سہارا لیا جائے تو......؟ مان لیجئے کوئی شخص ایک گھٹن بھرے قید خانے میں ہے۔ آپ اسے باہر نکالنے کے لیے جھوٹ کا سہارا لیتے ہیں اور اسے زندگی مل جاتی ہے؟'

ماں' بابو جی پر اسرار نظروں سے ایک دوسرے کو دیکھ رہے تھے —

'میں نے شادی کا فیصلہ کیا ہے۔'

ممکن ہے، اچانک کا یہ جملہ' ماں' بابو جی کے لیے کسی دھماکے کا کام کرتا، لیکن وہ ابھی بھی غور سے میرا چہرہ پڑھنے کی کوشش کر رہے تھے۔

ماں بولی — 'اچھی بات ہے!'

بابو جی بولے — 'میں ریٹائر ہو چکا ہوں۔ ہم دونوں تمہارے ہی بھروسے ہیں۔ نہ بھی ہوتے، تب بھی پریم دواہ جیسے پرستاؤ کے وررودھ میں، میں نہیں جاتا۔'

'یہ سن کر بھی نہیں کہ وہ لڑکی ایک مسلمان ہے —؟'

اب چونکنے کی باری ماں کی تھی۔

'مسلمان اور پاکستانی بھی — لیکن اگر یہ نہیں ہوا تو میں بھی نہیں رہوں گا —'

میں نے اٹھنے کی کوشش کی تو بابو جی کے الفاظ نے مجھے روک لیا — 'بیٹھو......'

ان کی آنکھیں کشمکش یا الجھن کا احساس کرا رہی تھیں......

کیسے ملاقات ہوئی......؟

میں نے بتا دیا۔

'دیکھا ہے؟'

'ہاں۔'

'فون پر بات ہوئی ہے۔'

'ہاں۔'

'تم اسے ہندو بناؤ گے؟'

'نہیں۔'

ماں کا چہرہ سناٹے میں ڈوبا تھا —

'میرا رشتہ سنگھ سے رہا ہے۔ جانتے ہو۔ عمر کی اس پائیدان پر بھی ان کی سبھاؤں میں آتا جاتا رہا

ہوں۔ لیکن وہ بھی جانتے ہیں کہ بچے اپنا مستقبل خود چنتے ہیں...... حالات اچھے نہیں۔ تم بھی دیکھ رہے ہو۔ دونوں طرف یدھ کے سائے منڈرا رہے ہیں— ایسے میں شادی کا پرستاؤ؟ چلو مان لیا میں تیار ہو جاتا ہوں۔ لیکن وہ لوگ؟ میں قریب سے جانتا ہوں۔ ان پاکستانیوں کو...... بابو جی نے آنکھوں پر چڑھے ہو رہے چشمے کو ٹھیک کیا...... 'بچپن پاکستان میں ہی گذرا۔ دنگے پھیلے تو لٹے لٹائے ہم دہلی آگئے— آج بھی اردو اخبار پڑھ لیتا ہوں...... ہم مسلمانوں کے محلے میں تھے...... شاید وہ پرانی یادوں میں گم تھے...... چشمہ اتارا آنکھیں صاف کیں— 'وہ کسی ہندو کو برداشت نہیں کریں گے۔'

'جانتا ہوں۔'

'پھر—؟' اس بار چونکنے کی باری ماں کی تھی۔

'شائستہ کا یہاں کوئی بھی نہیں رہتا......'

'شائستہ......' بابو جی دھیرے سے بڑبڑائے......

'اگر کوئی ہوتا تو شاید کسی بھی جھوٹ کا سہارا لینے کی ضرورت نہیں پڑتی— ہم جانتے ہیں' حالات خراب ہیں۔ شاید حالات اور بدتر ہوتے چلے جائیں۔ ہم سب ٹھیک کرلیں گے۔ لیکن اس کے لیے صرف ایک راستہ ہے کہ شائستہ ہندستان آجائے......'

'یہ کیسے ہوگا؟'

'ہم فون پر نکاح کریں گے۔'

'نکاح—؟ پاگل ہو—؟ نکاح کا مطلب سمجھتے ہو— نکاح کا مطلب ہے دھرم پریورتن— تم دھرم پریورتن کروگے—؟ مسلمان بنو گے—؟ کیونکہ نکاح تو تبھی ہوسکتا ہے جب تم مسلمان بن جاؤ— وہ شک کی نگاہ سے دیکھ رہے تھے کہ کہیں اس میں بھی کوئی پاکستانی چال تو نہیں۔

میری آواز کمزور تھی— 'کیونکہ نکاح کے بغیر، شائستہ ہندستان نہیں آسکتی— ہاں، ایک بار وہ ہمارے ملک آجائے۔ پھر سب ٹھیک ہوجائے گا۔'

'ہمیں کیا کرنا ہوگا— بابو جی اب بھی مجھے بغور دیکھ رہے تھے۔

'ہم صدیقی خاندان کے ہیں۔ میں محمود صدیقی— آپ آفتاب صدیقی۔ اور ماں......'

'عارفہ صدیقی......' بابو جی ماں سے بول رہے تھے— 'تم عارفہ ہو سمجھی...... بچپن میں پڑوس میں ایک لڑکی تھی عارفہ— میرے ساتھ کھیلتی تھی۔ سپنے کتنی دور نکل گئے۔'

ان کا لہجہ ایک بار پھر بجھ گیا تھا...... ماں باپ بڑے شہروں کے لیے صرف ایک کٹھ پتلی ہوتے ہیں' جنہیں ان کے پڑھے لکھے نوکری کرنے والے بچے نچاتے ہیں۔'

اپنے کمرے میں آنے تک میں پریشان تھا۔ شاید سب کچھ اتنی جلدی ہوجانے کی امید نہیں تھی۔ لیکن ابھی کئی امتحانات باقی تھے۔ نکاح۔ قاضی، یعنی ایک جھوٹے نکاح کو سچ بتانا۔ کون مسلمان اس کے

لیے تیار ہوگا؟

دوسرے دن صبح بابو جی نے اپنے دو پرانے مسلم دوستوں کو بلا لیا تھا۔ میں نے چھٹی لے لی تھی۔ جس وقت میں کمرے میں داخل ہوا، کمرے میں موت جیسا گہرا سناٹا چھایا ہوا تھا۔ شاید بابو جی مولوی سبحان (جو پڑوس میں ہی رہتے تھے اور صبح بابو جی کے ساتھ مارننگ واک پر نکلتے تھے) اور ہدایت اللہ خاں دونوں سے اس نازک موضوع پر بات کر چکے تھے۔ مولانا ہدایت اللہ کی بابو جی نے کچھ بے حد دشوار کن لمحے میں مدد بھی کی تھی — لیکن اس وقت دونوں کے چہروں سے ناراضگی ظاہر ہو رہی تھی۔ آنکھوں میں سرمہ۔ دونوں کے چہرے پر بڑھی ہوئی داڑھی، کرتا پائجامہ۔ میں پاس والے صوفے پر بیٹھ گیا......

'مذہب بچوں کا کھیل نہیں......' ہدایت اللہ نے جیسے بغاوت کر دی تھی۔

'وہ لڑکی اگر پاگل ہے اور اسلام سے بے دخل ہونا ہی چاہتی ہے تو کیا تمہارا بھی لڑکا — ؟ میاں جوانی کے جوش دو دن میں بجھ جاتے ہیں......'

مولوی سبحان آہستہ سے بولے — 'تمہاری دوستی میں آ گئے۔ لیکن جھوٹا نکاح۔ نعوذ باللہ...... یہ ممکن نہیں......'

'ویسے بھی فون پر نکاح قبول نہیں ہے۔ یہ بس چند مجبوریوں کی صورت میں ہو سکتا ہے۔ کہا گیا ہے۔ 'لا نکاح الا بولی' کوئی بھی نکاح بغیر ولی کے جائز نہیں۔'

ہدایت اللہ نے کہا — برخوردار، مسلمان بن جایں پھر کوئی قباحت نہیں...... ویسے بھی یہ آج کل عام ہو گیا ہے۔ شادی کے لیے پریشانی آئے تو مسلمان ہو جاؤ — اسلام ۴۔۴ شادیوں کی اجازت جو دیتا ہے۔''

گفتگو چل رہی تھی۔ سارے تیر میرے خلاف جا رہے تھے۔ میں جیسے یکا یک گہرے سناٹے میں آ گیا تھا۔ جس امتحان کی گھڑی کو آسان مان کر چل رہا تھا وہ اس قدر الجھی ہوئی اور بھیانک ہو سکتی ہے، شاید یہ سوچ پانا بھی میرے لیے ممکن نہیں تھا۔ مگر ایسا ہو رہا تھا — مجھے محسوس ہوا، یکا یک شائستہ کا وجود میرے اندر سے گم ہونے لگا ہو...... سانس تیز تیز چلنے لگی تھی۔ پھر اچانک جانے کیا ہوا میں زور زور سے بول رہا تھا۔

'جھوٹ کیا ہوتا ہے، میں نہیں جانتا — آپ بڑے لوگ ہیں — ہم تو بچے ہیں۔ لیکن اتنا جانتا ہوں۔ جو جھوٹ کسی کو بچانے کے لیے بولا جائے، وہ جھوٹ، جھوٹ نہیں ہوتا — یہاں بھی دو زندگیاں داؤ پر لگی ہیں — اور دوسری طرف آپ کا مذہب ہے — مجھے پیار گوارا ہے تو مسلم بن جانا بھی گوارا ہے — لیکن شائستہ نہیں چاہتی — جیسے میں نہیں چاہتا کہ شائستہ میرے گھر آ کر اپنا دھرم چھوڑ کر میرے بھگوانوں کو ماننے لگے — دو دھرم کے لوگ اگر ایک دوسرے کو چاہنے والے ہیں تو اپنے اپنے دھرموں کے ساتھ ایک چھت کے نیچے کیوں نہیں رہ سکتے — ؟ اس دنیا میں جب قتل و غارت کے لیے، ہزاروں

تسلیاں یا فتوے مل جاتے ہیں، تو دو پیار کرنے والوں کو ایک جھوٹ کا سہارا کیوں نہیں مل سکتا— ؟ بابو جی سنگھ کو مانے والے ہیں۔ بابری مسجد کے گرنے سے لے کر ہزاروں واقعات ایسے ہیں، جہاں لاشوں کی تجارت ہوئی ہے اور آپ کے یہاں ...... فدائین ...... اُسامہ جیسے لوگ جو مذہب کے نام پر انسانی معصوم جانوں کا قتل کر رہے ہیں۔ یہ سب جائز ہے تو پیار کا ایک جھوٹ جائز کیوں نہیں— ؟ میں چلّایا تھا— وہ وہاں مر جائے گی اور یہاں میں— کیا یہ آپ دونوں کے مذہب کے لیے فخر کی بات ہوگی؟ یا وہ جھوٹ، جو دو زندگیوں کو بچالے۔'

شاید میں رو رہا تھا ...... کچھ عجیب سے احساس رہے ہوں گے کہ میں زیادہ دیر تک کمرے میں ٹھہر نہیں سکا۔ میرے جانے کے فوراً بعد ہی دونوں مولوی صاحبان بھی اپنے گھر چلے گئے تھے۔

میں گہرے سناٹے میں تھا— اس کے باوجود پر امید۔ اندر جل پریوں کی طرح رقص کرتی شائستہ موجود تھی۔ جو کہہ رہی تھی— 'گھبراؤ مت۔ ڈرتے کیوں ہو سب ٹھیک ہو جائے گا۔'

رات میں ہدایت اللہ اکیلے واپس آگئے— وہ کئی جگہ بالخصوص گاؤں کی شادیوں میں نکاح کے فرائض انجام دے چکے تھے۔

چائے پیتے ہوئے انہوں نے بابو جی کو اپنے دل کی بات بتادی— 'رازداری ضروری ہے۔ اب تو جیسے ہونٹوں پر پاکستان کا نام لانا بھی ملک سے غداری جیسا ہو گیا ہے— بیٹے میاں کی باتوں میں وزن تھا— آپ تیاری کرو۔ لیکن یہ فیصلہ دل پر پتھر رکھ کر کیا ہے میاں۔ اللہ معاف کرے۔ اگر اس جھوٹ سے دو زندگیاں بچ سکتی ہیں تو پھر یہ جائز ہے......'

وہ بابو جی کی آنکھوں میں جھانک رہے تھے— 'شاید تم یہ بھی جان جاؤ کہ ایک انسان کی زندگی بچانے کا معاملہ سامنے آتا ہے، تو اسلام پیچھے نہیں ہٹتا— وحشیوں نے اسلام کو درندوں کا مذہب بنا دیا ہے۔'

جاتے ہوئے وہ ٹھہر کر بولے— میں نکاح پڑھا دوں گا۔ دو گواہوں کی ضرورت پڑے گی۔ ایک مولوی سبحان ہو جائیں گے۔ دوسرا میں اپنے چھوٹے بھائی کو تیار کرلوں گا۔

ایک وزنی پتھر میرے وجود سے اتر گیا تھا— اس رات دیر تک پتا جی میرے پاس بیٹھے رہے۔ ان کی آنکھیں جل رہی تھیں۔

''چلو، تم خوش ہو۔ شاید اسی میں ہماری خوشی ہے— لیکن تم نہیں جانتے ان مسلمانوں کو— قریب سے دیکھا ہے ان لوگوں کو— یہ آج بھی اسی مغلیہ دور میں جیتے ہیں، جہاں اپنے ہی دیش میں ہم پر جزیہ لگاتے ہوئے ہمیں دوئم درجے کا شہری بنا دیا گیا تھا— ان کے لیے سب کچھ ان کا دھرم ہے۔ تو پھر ہمارے لیے ہمارا دھرم کیوں نہیں— ؟ وہ اپنا پاکستان لے چکے۔ ان کی نفرتوں نے بنگلہ دیش بنوا دیا۔ یہ اپنے بھائیوں کے بھی نہیں ہوتے۔ پھر ہندو کیوں شرماتا ہے اپنے مذہب کی الکھ جگانے میں— ہر بار

ایک سیکولر مکھوٹا کیوں پہنتا ہے — ؟ ایک بابری مسجد کا موضوع ان سترہ سالوں میں بار بار اٹھتا رہا — اور بنگلہ دیش اور پاکستان میں جو ہزاروں مندر توڑ دیئے گئے، وہاں — ؟ دراصل یہاں بھی وہ اسلام کی حکومت چاہتے ہیں۔ یا وہ جہاں بھی ہوتے ہیں۔ اسلامی حکومت کا خواب دیکھتے ہیں۔ کیونکہ ان کے مذہب میں لکھا ہے...... کافروں سے جہاد کرو۔ یہ فدائین دھماکے دراصل جہاد کی ہی شکل ہیں، جسے وہ کبھی کم نہیں کریں گے......'

ایک باپ کھو گیا تھا، سنگھ کا سانپ مذہبی چولے سے سامنے آگیا تھا — میں ڈر رہا تھا۔ یا شاید حیران ہو رہا تھا — ہم جھوٹ سے الگ نہیں ہوتے۔ جھوٹ ہمارے ساتھ چلتا ہے۔ ہم اپنی خوشیوں کے لیے بار بار جھوٹ بولتے ہیں۔ لیکن جھوٹ اپنی زہریلی زبان دکھا کر ہمیں ڈراتا بھی رہتا ہے۔

یہ وہی دور تھا، جب قصاب کو لے کر ہند پاک کی سیاست گرما چکی تھی — اور ادھر امریکہ، ایٹمی دھماکوں سے آزاد دنیا کا اعلان کرنے والے ہیرو اوبامہ کے ساتھ ایک نئی تاریخ کا گواہ بننے کی تیاری کر رہی تھی — وہائٹ ہاؤس کے 132 کمرے والے محل میں، جسے کبھی 18ویں صدی کے کالے غلاموں نے مل کر بنایا تھا۔ پہلی بار ایک حبشی صدر کے ذریعہ اس محل میں جا کر نئے خوابوں کو پورا کرنے کا وقت آگیا تھا — یہ خوابوں کو سچ کرنے کا وقت تھا۔ شاید اسی لیے ایک نئے خواب کی بنیاد میں بھی رکھ چکا تھا — دوسرے دن صبح ہی میں شائستہ کو اپنی کامیابی کی خبر دے دی — گجانند راٹھور عرف آفتاب صدیقی سے تقریباً دو بجے شائستہ کے والد کی ایک رسمی بات چیت ہوگئی اور آئندہ جمعرات رات 8 بجے فون پر نکاح کا وقت مقرر کر دیا گیا۔

جیسا میں نے شروع میں بتایا ہے، میرے لیے سب کچھ کسی پریوں کی کہانی جیسا تھا — راکھس کے چنگل میں قید پری — شہزادہ جنگل جنگل بھٹکتا ہوا، ہزاروں طلسم سے گزرتا آخر کار شہزادی کو اپنے قبضے میں کر لیتا ہے — لیکن شاید میں بھول گیا تھا۔ پریوں کے کرشمے یا فنتاسی عام زندگی کے کرشمے یا فنتاسی کے سامنے بالکل پھیکے ہیں — شاید میرا اصل چیلنج اب شروع ہوا تھا۔

آخر میں مذہب

جمعرات — شام، ساڑھے سات بجے ہی ہدایت اللہ، مولوی سبحان اور ہدایت اللہ کے چھوٹے بھائی آگئے۔ ڈرائنگ روم کا نقشہ بدل چکا تھا۔ صوفے کنارے کر دیئے گئے تھے۔ قالین پر سفید چادر بچھ گئی تھی۔ گو تکیے لگ گئے تھے۔ اس درمیان پاکستان، شائستہ کے والدین سے دو تین بار بات ہو چکی تھی۔ مجھے آئیڈیا کا اشتہار یاد آرہا تھا، جہاں ایک موبائل سے گاؤں دیہات کے بہت سارے بچے پڑھ رہے تھے۔ یا ایک نیتا جی کے مال بنائے جانے کے نام پر ملک کے کونے کونے سے رائے مانگی جاتی ہے......اور عوام کہتی ہے — نا — وہاٹ این آئیڈیا سر جی۔ اور یہاں یہی موبائل — جھوٹ ہی سہی۔ سرحد کی

دیواریں توڑ کر دو رشتوں کو ایک بندھن میں باندھنے جا رہا تھا۔
آٹھ بج گئے۔ موبائل کا اسپیکر آن تھا۔ تاکہ نکاح کے الفاظ اور میرے قبولنامے کو وہاں سنا جا سکے— اور لڑکی کے قبول نامے کے لفظ یہاں سب کو سنائی دے سکیں۔ میں نے اپنے دوست فردین کو اس رازداری بھرے جھوٹ میں شامل کیا تھا کہ وہ اپنے موبائل سے اس موقعے کی تصویر لے لے۔ تاکہ اسے ثبوت بنا کر شائستہ کے گھر والوں کو ویزا میں کوئی پریشانی نہ ہو۔
بابو جی سفید کرتے پائجامے میں تھے۔ سر پر ٹوپی— باہر کا دروازہ بند تھا— اس حلیے میں پہلی بار دیکھ کر عجیب سا لگا تھا۔ بابو جی گجانند راٹھور نہیں، جامع مسجد میں نماز پڑھانے والے امام صاحب لگ رہے تھے۔ لباس نے مذہب کا فرق مٹا دیا تھا۔
آٹھ بج گئے۔
ہدایت اللہ نے قرآن شریف کے کلمات پڑھنے شروع کیے...... کمرے کا سناٹا...... ایک بھیانک خاموشی...... آواز گونج رہی تھی...... فردین، بابو جی، مولوی سبحان، ہدایت اللہ کے چھوٹے بھائی...... اور پردے سے جھانکتی ماں۔ میرے لیے ابھی یہ سوچنے کا وقت نہیں تھا کہ ماں پر کیا گزر رہی ہوگی۔ لیکن شاید ایک جھوٹ کو پہنتے ہوئے بھی سچ کا احساس ہوتا ہے۔
اسپیکر پر شائستہ کے رونے کی آواز سن رہا تھا...... اُف میں، بھیانک سناٹے میں تھا— جھوٹ اب صرف ایک سچ تھا۔ ہمارے ملک، ہمارے خون سے گزرتا سچ...... وہ زار و قطار روئے جا رہی تھی۔
اسپیکر پر مولوی کی آواز ابھر رہی تھی۔ آپ کا نکاح محمود صدیقی ولد محمد آفتاب صدیقی کے ساتھ دو لاکھ روپے، سکّہ رائج الوقت دو معزز گواہوں کی موجودگی میں...... آپ نے قبول کیا......؟'
رونے کی آواز کے درمیان شائستہ کی آواز ابھری— ہاں، قبول کیا......
امام کے تین بار شائستہ سے قبول نامے کے بعد اب میری باری تھی......
میری آنکھیں بند تھیں۔ اب شاید یہ جھوٹ نہیں رہا تھا۔ قبول کرنے کے ساتھ ہی وہ میری زندگی میں آ گئی تھی— اس کے رونے کی آوازیں ابھی بھی ٹھہر ٹھہر کر میرے کانوں میں گونج رہی تھیں۔
ممکن ہے، دوسروں کے لیے یہ جھوٹ ہو یا ناٹک— لیکن ہمارے لیے زندگی سے کہیں زیادہ— اور یہ بھی سچ تھا، اب وہ مکمل طور پر میری زندگی میں داخل ہو چکی تھی۔
دوسرے دن میں نے نکاح کی فلم، شائستہ کو میل کر دی۔ شائستہ کا فون آیا تھا— وہ چہک رہی تھی۔
'مسز راٹھور بول رہی ہوں۔ اف...... پکّے پاکستانی لگ رہے تھے تم...... ارے اب تو میں تمہاری منکوحہ ہوں۔ کچھ بھی کر سکتے ہو تم۔ لیکن مسٹر ابھی اتنا بے صبر بننے کی ضرورت نہیں ہے۔ حالات خراب ہیں۔ بڑے بھائی حکومت سے ویزا لینے کی کوشش کر رہے ہیں۔ میں امی جان اور فرحان آئیں گے۔ فرحان میرا چھوٹا بھائی ہے۔ ابو کے گھٹنوں میں درد رہتا ہے اس لیے وہ نہیں آپائیں گے۔ گھبرانا مت۔

دیواریں توڑ کر دو رشتوں کو ایک بندھن میں باندھنے جا رہا تھا۔

آٹھ بج گئے۔ موبائل کا اسپیکر آن تھا۔ تاکہ نکاح کے الفاظ اور میرے قبولنامے کو وہاں سنا جا سکے ——— اور لڑکی کے قبول نامے کے لفظ یہاں سب کو سنائی دے سکیں۔ میں نے اپنے دوست فردین کو اس رازداری بھرے جھوٹ میں شامل کیا تھا کہ وہ اپنے موبائل سے اس موقعے کی تصویر لے لے۔ تاکہ اسے ثبوت بنا کر شائستہ کے گھر والوں کو ویزا میں کوئی پریشانی نہ ہو۔

بابو جی سفید کرتے پائجامے میں تھے۔ سر پر ٹوپی ——— باہر کا دروازہ بند تھا ——— اس حلیے میں پہلی بار دیکھ کر عجیب سا لگا تھا۔ بابو جی گیانندر اٹھور نہیں، جامع مسجد میں نماز پڑھانے والے امام صاحب لگ رہے تھے۔ لباس نے مذہب کا فرق مٹا دیا تھا۔

آٹھ بج گئے۔

ہدایت اللہ نے قرآن شریف کے کلمات پڑھنے شروع کیے...... کمرے کا سناٹا...... ایک بھیانک خاموشی...... آواز گونج رہی تھی...... فردین، بابو جی، مولوی سبحان، ہدایت اللہ کے چھوٹے بھائی...... اور پردے سے جھانکتی ماں۔ میرے لیے ابھی یہ سوچنے کا وقت نہیں تھا کہ ماں پر کیا گزر رہی ہوگی۔ لیکن شاید ایک جھوٹ کو پہنتے ہوئے بھی سچ کا احساس ہوتا ہے۔

اسپیکر پر شائستہ کے رونے کی آواز سن رہا تھا...... اُف میں، بھیانک سناٹے میں تھا ——— جھوٹ اب صرف ایک سچ تھا۔ ہمارے ملک، ہمارے خون سے گزرتا سچ...... وہ زار و قطار روئے جا رہی تھی۔ اسپیکر پر مولوی کی آواز ابھر رہی تھی۔ آپ کا نکاح محمود صدیقی ولد محمد آفتاب صدیقی کے ساتھ دو لاکھ روپے، سکّۂ رائج الوقت دو معزز گواہوں کی موجودگی میں...... آپ نے قبول کیا......؟'

رونے کی آواز کے درمیان شائستہ کی آواز ابھری ——— ہاں، قبول کیا......

امام کے تین بار شائستہ سے قبول نامے کے بعد اب میری باری تھی......

میری آنکھیں بند تھیں۔ اب شاید یہ جھوٹ نہیں رہا تھا۔ قبول کرنے کے ساتھ ہی وہ میری زندگی میں آ گئی تھی ——— اس کے رونے کی آوازیں ابھی بھی ٹھہر ٹھہر کر میرے کانوں میں گونج رہی تھیں۔

ممکن ہے، دوسروں کے لیے یہ جھوٹ ہو یا ناٹک ——— لیکن ہمارے لیے زندگی سے کہیں زیادہ ——— اور یہ بھی سچ تھا، اب وہ مکمل طور پر میری زندگی میں داخل ہو چکی تھی۔

دوسرے دن میں نے نکاح کی فلم، شائستہ کو میل کر دی۔ شائستہ کا فون آیا تھا ——— وہ چہک رہی تھی۔

'مسز راٹھور بول رہی ہوں۔ اف...... پکّے پاکستانی لگ رہے تھے تم...... ارے اب تو میں تمہاری منکوحہ ہوں۔ کچھ بھی کر سکتے ہو تم۔ لیکن مسٹر ابھی اتنا بے صبر بننے کی ضرورت نہیں ہے۔ حالات خراب ہیں۔ بڑے بھائی حکومت سے ویزا لینے کی کوشش کر رہے ہیں۔ میں امی جان اور فرحان آئیں گے۔ فرحان میرا چھوٹا بھائی ہے۔ ابو کے گھٹنوں میں درد رہتا ہے اس لیے وہ نہیں آ پائیں گے۔ گھبرانا مت۔

ایمرجنسی ویزا مل جائے گا۔

اور اس کے ٹھیک سات دنوں بعد اس نے خوشخبری دی— ویزا مل گیا ہے۔ سات دنوں کا ملا ہے۔ لیکن ابھی ہم چار دنوں میں لوٹ جائیں گے۔ ہمارے پاس صرف چار دن ہوں گے اور یہ چار دن تمہیں سنبھالنے ہیں۔'

☆☆

زندگی، ناٹک یا ڈرامے سے کہیں زیادہ ایک کڑوی سچائی ہے— ہم زندگی میں ایک معمولی سا بھی قدم اٹھانے کی کوشش کرتے ہیں تو جیسے ایک ناٹک اپنے بھیانک روپ میں ہمیں نئی صورت حال سے آگاہ کرنے لگتا ہے۔ یہاں تک ہم کامیاب رہے تھے لیکن اب؟ راستے پریشان کن اور الجھے تھے— بھارت آئے ہوئے پاکستانی ایک ایک کر کے واپس بھیج دیئے گئے تھے۔ بصد ایمرجنسی حالت میں ہی ویزا ملنا ممکن تھا۔ پھر اس فارمالیٹی پورا کرنے کے لیے پولس ویری فکیشن۔ لیکن یہاں بھی ہمارے پڑوسی مولانا سبحان نے مدد کی تھی۔

شائستہ کے بھائی نے وہاں کی ہوم منسٹری دوڑ بھاگ کر کے ویزا حاصل کر لیا تھا اور اب وہ آ رہے تھے— پولس انکوائری میں مولوی سبحان نے ساتھ دیا تھا— آفتاب صدیقی ہمارے کرائے دار ہیں اور اچھے آدمی ہیں۔

ایک بلا ٹل گئی تھی لیکن اصل امتحان ابھی باقی تھا۔ شائستہ کو فرحان سے خطرہ تھا، جس کے بارے میں اس کا شک تھا کہ وہ طالبان جیسی دہشت پسند تنظیم سے وابستہ ہے۔ ظاہر ہے، اس شک کے کچھ بنیاد بھی رہے ہوں گے۔ لیکن اب تک کی ساری مہم اتنی کامیابی سے انجام پائے گی، میں نے سوچا نہیں تھا— شائستہ کے پاس صرف چار دن ہوں گے۔ ان چار دنوں کو زندگی بھر کا ساتھ بنانا تھا۔ اصل زندگی کا جوا اب شروع ہوا تھا۔ کتنے ہی خیالات آ رہے تھے۔ جا رہے تھے۔ وہ معافی مانگ لے گا— گڑگڑا کر اپنی محبت کی بھیک مانگے گا۔ لیکن وہ ایک جھوٹ کو کیوں تسلیم کریں گے—؟

پھر؟

اگر وہ شائستہ کو ساتھ لے کر چلے گئے تو—؟ تو کیا ان حالات میں اسکا پاکستان جا کر شائستہ کو لانا ممکن ہے—؟ شاید نہیں۔ صرف ایک ہلکی سی امید کہ پیار جیت جائے— جیسے مولوی سبحان یا ہدایت اللہ نے اس پیار کی عظمت کو دہشت گردانہ کارروائیوں پر ترجیح دی— شاید شائستہ کی امی جان کا دل بھی پسیج جائے۔

لیکن ابھی سب سے بڑی الجھن تھی، ان چار دنوں میں اس کے گھر والوں کا مسلمانوں کی طرح رہنا اور تواضع کرنا— کیا یہ ممکن ہو سکے گا؟

لیکن یہ ممکن کرنا پڑے گا— قدم قدم پر احتیاط برتنی ہوگی۔ ذرا بھی لاپرواہی اور خطرہ سامنے—

اور خطرہ بھی ایسا کہ ان نازک اور سیاسی حالات میں، معاملات کے بے حد بگڑ جانے کا خطرہ بھی سامنے تھا۔

ایک ہندو گھر کو مسلمانی گھر بنانے کا کام جاری تھا — دیوار پر ٹنگے دیوی دیوتاؤں کے کلینڈر چھپا دیئے گئے تھے — اسلامی کلینڈر دیواروں پر جگہ جگہ لگا دیئے گئے — پوجا والا کمرہ بند کر دیا گیا — بابوجی تو سفید کرتا اور پائجامہ پہن کر مسلمان بن جائیں گے اور ماں؟

مشکل ماں کی تھی۔ ماں سیندور پوچھنے، منگل سوتر اتارنے کو راضی نہیں تھی — مرجاؤں گی لیکن نہیں اتاروں گی۔ لیکن بابوجی کے سمجھانے پر ماں، عارفہ صدیقی بن گئی تھی۔ شلوار جمپر — سر پر آنچل ڈالے اپنے گھر میں ہو کر بھی، جیسے ہم کسی اجنبی گھر میں تھے — کہاں سے ہندو تھے ہم......؟ گھر کی دیواروں سے لے کر پہناوے تک — کہاں ہیں ہم؟ بس لباس یا پہناوے کی حد تک؟ لیکن ایک مشکل اور تھی۔ گھر میں نانو ویج نہیں کھایا جاتا تھا۔ بابوجی اور ماں اس کی بوتک سے پرہیز کرتے تھے۔ یہ ذمہ داری مولوی سبحان نے قبول کر لی تھی۔ میرے گھر سے آجائے گا۔ انہوں نے اپنے گھر والوں کو بتایا تھا — گجانند بابو کے یہاں، ان کے بچپن کے پاکستانی دوست آرہے ہیں۔

'اس ماحول میں —؟ ممکن ہے، ان سے پوچھا گیا ہو، لیکن جواب آسان تھا — دوست تو کسی بھی ماحول میں آسکتے ہیں۔ دشمن تھوڑے ہی آرہے ہیں۔'

ہمارے طرف سے ساری تیاری مکمل تھی۔ لیکن احتیاط برتنے کے باوجود بھی خطرے کا پہلا سائرن اس وقت بجا، جب گاڑی گھر کے دروازے پر داخل ہوئی — دروازے پر انگریزی میں گجانند راٹھور کی نیم پلیٹ لگی تھی — اس نیم پلیٹ کے بارے میں ہم نے اس سے پہلے غور نہیں کیا تھا — مگر حادثہ ہو چکا تھا۔ چھ بجے صبح یہ لاہور بس سے چلے تھے اور شام چھ بجے لاہور سے چلنے والی بس انہیں دتی گیٹ چھوڑ گئی تھی۔ میں گاڑی لے کر پہلے ہی ان کے استقبال کے لیے کھڑا تھا — مگر شائستہ کو چھوڑ کر امی جان یا فرحان دونوں میں کہیں وہ گرمجوشی نہیں تھی، شاید میں جس کی امید کر رہا تھا۔

گاڑی چلاتے ہوئے میں نے شائستہ کی طرف دیکھا، وہاں قندیل کی طرح روشن مسکراہٹ کے ساتھ ایک گھبراہٹ بھی چھپی تھی۔

گاڑی کے گھر پہنچنے تک سناٹا ہی رہا۔ کسی نے کوئی بھی ذکر چھیڑنا مناسب نہیں سمجھا۔ اب گاڑی چرمرا کر گھر کے دروازے پر رک گئی تھی۔

'گجانند راٹھور......' فرحان کے چونکنے کی باری تھی۔

مجھے دن میں آسمان کے تارے نظر آگئے — یہ انہیں کا فلیٹ ہے۔ ہم کرائے میں رہتے ہیں۔'

'اوہ......'

شائستہ کے بیحد پیارے معصوم چہرے پر سناٹا چھایا ہوا تھا — امی جان غور سے ہماری طرف دیکھ

رہی تھیں۔

'اپنا مکان نہیں ہے؟'

'ہو جائے گا۔ جلد ہی......'

گاڑی رکنے کی آواز کے ساتھ ماں نے دروازہ کھول دیا تھا۔

فرحان، بابو جی کے گلے ملا۔ علیک سلیک، ہونے کے بعد یہ لوگ صوفے پر بیٹھ گئے۔ دیوار پر لگے اسلامی کلینڈر کو دیکھتے رہے۔

'پہلے ناشتہ یا چائے — یا آپ لوگ فریش ہونا پسند کریں گے —؟'

شائستہ کی امی کے چہرے پر ناراضگی کے آثار اب بھی برقرار تھے، جیسے اس شادی میں ان کی رضامندی شامل نہیں ہو۔

'دونوں بھائی بہت پیار کرتے ہیں اس سے۔ ورنہ یہ تو ممکن ہی نہیں تھا......'

شائستہ سہمی ہوئی تھی۔

فرحان پوچھ رہا تھا۔ 'یہاں تو مسلمانوں پر بہت ظلم ہوتا ہے۔ آپ لوگ کیسے برداشت کر لیتے ہیں اتنا ظلم......؟

بابو جی نے کچھ کہنے کے لیے منہ کھولا، میں نے روک دیا —

'ظلم تو نہیں ہوتا......'

'نہیں ہوتا —؟ بابری مسجد توڑ دی — گودھرا میں اتنے ظلم ڈھائے — ظلم اور کیا ہوتا ہے......؟'

وہ طالبان کی زبان بول رہا تھا۔

'بابو جی خود کو روک نہیں پائے — آپس میں لڑائی تو ساری دنیا میں چلتی ہے۔ بابری مسجد مسمار ہوئی تو اخبار سے میڈیا سب نے خوب خبر لی — مسلمان یہاں اپنی پوری آزادی کے ساتھ رہتے ہیں۔'

'وہی۔ آپ لوگ شاید ایک خاص طرح کی سینسر شپ میں جیتے ہیں۔ اس لیے ملک کے خلاف بولنے کی آزادی نہیں۔'

'ایسا نہیں ہے......'

ٹھیک یہی وقت تھا، جب پاس کے مندر سے گھنٹہ بجنے کی آواز سنائی پڑی —

شائستہ کی امی چونک پڑی — یہاں پاس میں مندر ہے؟'

فرحان نے پوچھا — 'آپ مندر کے سائے میں رہتے ہیں؟'

'بھارت مسجد اور مندر کا شہر ہے۔ قدم قدم پر مندر — بابو جی بولتے بولتے رہ گئے...... میں بابو

جی کی بے بسی اور لاچاری سمجھ رہا تھا۔
ماں چپ تھی۔ نظریں بچا بچا کر وہ سہمی ہوئی شائستہ کو دیکھ رہی تھی —
'مغرب کی نماز کا وقت ہو گیا ہے۔ یہاں پاس میں کوئی مسجد ہے؟'
فرحان کے اس اچانک سوال سے ہم سب جیسے سناٹے میں آ گئے تھے......
'نہیں ہے......' — میرا لہجہ ڈرا ڈرا سا تھا......
'کوئی بات نہیں۔ گھر میں نماز پڑھ لیں گے۔ پچھم کدھر ہے؟'
شائستہ کی امی، ماں سے پوچھ رہی تھیں......
ہمارے دل ڈوب سے گئے تھے —
ماں چپ تھی۔ ہونٹوں پر تالا۔ اس نئی مصیبت کے بارے میں تو ہم نے غور بھی نہیں کیا تھا......
فرحان کی آنکھوں میں شک کے سائے گہرے ہو گئے تھے...... 'آپ لوگ نماز نہیں پڑھتے کیا؟'
شائستہ کی امی کہہ رہی تھیں — 'وہاں سنا تھا، بھارت کے لوگ غیر مذہبی ہوتے جا رہے ہیں۔ نماز اور قرآن سے کوئی مطلب ہی نہیں...... ناراضگی اب آہستہ آہستہ ظاہر ہو رہی تھی۔
'ہم وضو کریں گے۔ پھر مغرب کی نماز۔ پھر تلاوت کریں گے...... قرآن شریف تو گھر میں ہوگا ہی — وہ ماں سے پوچھ رہی تھی — غسل خانہ کہاں ہے — جانماز نکال دیجئے۔ تلاوت کے بعد ہی ہم چائے ناشتہ کریں گے، پھر باتیں کریں گے......
فرحان، شائستہ اور امی جان کو ان کا کمرہ دکھا دیا گیا تھا — باہر ہم تینوں سکتے میں تھے — ایک دوسرے سے نظر ملاتے ہوئے بھی گھبراہٹ سی ہو رہی تھی۔

☆☆

وہ بھیانک رات گزر گئی۔ مولوی سبحان کے گھر سے جائے نماز اور قرآن شریف ان کا چھوٹا بیٹا لے آیا تھا اور یہ بات فرحان اور امی جان پر ظاہر ہو گئی تھی۔ رات کھانے کے بعد امی جان نے مختصر میں اپنا فیصلہ سنایا۔

'فون پر نکاح کو ہم صرف ایک رسم مانتے ہیں۔ یہاں آ کر آپ کا گھر گھرانا اور ماحول دیکھنا تھا — محمود میاں کو پاکستان آنا ہوگا — تبھی ہم شائستہ کی رخصتی کر سکیں گے۔

رات جیسے کمرے میں ڈھیر ساری چمگادڑیں جمع ہو گئی تھیں۔ میں جانتا تھا، شائستہ کی امی اور فرحان گھر کا ماحول دیکھ کر خوش نہیں تھے۔ جیسے جبراً بیٹی کی ضد میں ہندستان تو آ گئے، لیکن اب اس آنے پر افسوس ہو رہا ہو — فرحان بار بار بھارت پاک دشمنی کے تذکرے لے کر بیٹھ جاتا — یا پھر کشمیر کی باتیں کرتے ہوئے اس کی آنکھیں سرخ ہو جاتیں — بابو جی کے لیے یہ سب برداشت کرنا ممکن نہیں تھا لیکن وہ برداشت کئے ہوئے تھے۔ رات کسی طرح کٹ گئی۔ لیکن صبح یعنی دن کا وقت دھماکے جیسا تھا —

ماں نے علی الصباح نظریں بچا کر پوجا والا کمرہ کھول دیا تھا — وہ اپنی پوجا میں مصروف تھیں کہ اچانک چونک گئیں۔

دروازے پر لال لال آنکھیں لیے فرحان اور شائستہ کی امی جان کھڑے تھے۔

'تو ہمیں بیوقوف بنایا گیا۔ آپ لوگ مسلمان نہیں ہندو ہیں......'

پھر جیسے ایک کے بعد دوسرے دھماکے ہوتے چلے گئے۔

☆☆

ڈرائنگ روم میں سب اس وقت ایسے بیٹھے تھے، جیسے کسی کی میت میں آئے ہوں — ایک طرف دونوں گھر والے تھے۔ دوسری طرف سر جھکائے مولوی سبحان......

'دھوکہ —'

فرحان کی آنکھیں جل رہی تھیں۔ 'اتنا بڑا دھوکہ...... مجھے کل ہی شک ہوگیا تھا۔ لیکن جھوٹا نکاح — ؟ اسلام کی بے حرمتی ہم گوارا نہیں کریں گے۔'

شائستہ کی آنکھیں روتے روتے پھول گئی تھیں۔

'ہم پولس میں جائیں گے۔ ایف آئی آر درج کرائیں گے۔ دھوکے بازوں کا ملک ہے یہ۔ اتنا بڑا دھوکہ — میرے لیے یہ بات موت سے زیادہ بھیانک ہے کہ میں ایک کافر کے یہاں ہوں۔'

'ہم ہی بے وقوف تھے، جو اس بے حیا کے بہکاوے میں آگئے — تھوڑی سی جانچ پڑتال کر لیتے تو شاید اصلیت سامنے آجاتی۔ نورج یہ نیٹ چیٹنگ جونہ کرائے۔ بے شرمی کا اکھاڑا ہے......'

''تو پولس کے پاس جائیں گے آپ؟' کافی دیر بعد مولوی سبحان نے منہ کھولا...... 'الحمدللہ۔ میں بھی مسلمان ہوں۔ سچ اور جھوٹ کے معنی جانتا ہوں۔ لیکن میں دل پر ہاتھ رکھ کر کہہ سکتا ہوں کہ ان بچوں نے جو کیا وہ گناہ نہیں۔ کتنا مذہب جانتے ہیں آپ — ؟ ہندستانیوں کا مذہب کیا پاکستانیوں کے مذہب سے الگ ہے — ؟ وہی اسلام جو میرے دل میں ہے، وہی آپ کے دل میں ہے — اور اسلام نفرت نہیں، محبت سکھاتا ہے — دلوں کو توڑنا نہیں جوڑنا سکھاتا ہے۔ میں ابھی بھی اپنی بات پر قائم ہوں کہ ان دونوں نے جو کچھ کیا، وہ ذرا بھی غلط نہیں ہے۔'

'اس لیے کہ آپ بھی اس سازش میں شامل تھے — وہ بھی ایک مسلمان ہو کر — شریعت کا پاس ہونا چاہئے — آپ نے جو کچھ کیا وہ ناقابل معافی ہے۔' فرحان کی آنکھیں جل رہی تھیں۔ 'اتنا بڑا فریب شاید یہ سوچ پانا بھی میزائل کے پھٹنے جیسا ہے۔'

'تو آپ پولس کے پاس جائیں گے۔ فریاد لے کر۔ اور پولس آسانی سے اس پریم کہانی کو سچ مان لے گی؟ ایسے ماحول میں جہاں تلوار سر پر منڈرا رہی ہے۔ جنگ کا ماحول ہے۔ ممبئی پر فدائین حملہ ہو چکا ہے اور ہندستانی حکومت کے پاس ایک مضبوط ثبوت بھی ہے۔ ایسی صورت میں آپ جانتے ہیں پولس

کے پاس جانے کا مطلب — ؟ ایمرجنسی ویزا، مشکل حالات میں آپ کی آمد — ان سب کو دہشت گردانہ کارروائیوں کی نظر سے دیکھا جائے گا — جایئے پولس کے پاس...... '

جیسے اچانک آنکھوں کے آگے کی دھند آپ کو ایک نہ ختم ہونے والے اندھیرے میں دھکیل دیتی ہے۔ میں جیسے اچانک صفر میں دھکیل دیا گیا...... میں نے پلٹ کر دیکھا۔ شائستہ کی آنکھوں کے آنسو اس کے گال پر جمع ہو گئے تھے۔ آنکھیں خوف سے پھیل گئی تھیں — جیسے ڈاکٹر نے سہارا دیتے دیتے جواب دے دیا ہو......

'ہم سب پھنسیں گے...... پولس میں جانے کے بعد کوئی نہیں بچے گا......' بابو جی کمرے میں ٹہل رہے ہیں۔

'میں بھی سنگھ کا آدمی ہوں۔ ایک کٹر اور مذہبی انسان۔ لیکن کیا کٹر پن بچوں کی خوشی سے زیادہ معنی رکھتی ہیں۔'

پہلی بار بابو جی کی آنکھوں میں آنسو تھے — میں نے بس ان بچوں کی خوشی کے لیے یہ بھی سوچ لیا تھا — سیاست کی عمر نہیں رہی اب۔ سنیاس لے لوں گا۔ سنگھ کی سبھاؤں میں جانا بند...... سچ اگر لاکھوں لوگوں کی جان لینے سے زیادہ بھیانک ہے تو ہم ایک سچ کے لیے آگے کیوں نہیں آسکتے۔

'دھوکہ......' فرحان کمرے میں ٹہلتا ہوا بے چین تھا — ہم ایک اجنبی دیس میں چند کافروں کے درمیان اپنی غلطی سے پھنس گئے ہیں۔ ٹھیک کہتے ہیں آپ۔ پولس کے پاس گئے تو شاید وہ ایک نیا قصاب ڈھونڈ لے گی...... '

'ہماری پولس ایسی نہیں ہے۔' شاید پہلی بار مجھے احساس ہوا تھا، مجھے بولنا چاہئے — شائستہ نے یہ ساری لڑائی صرف میرے لیے لڑی ہے۔ اس وقت پاکستان جیسے ملک سے ساری بندشوں کے باوجود اگر یہاں تک آنے کی ہمت جٹائی ہے تو صرف میرے لیے — لیکن شاید تاریخ کے سارے بے رحم اوراق میں ہمیشہ سے پیار کو شکست ملتی رہی ہے۔

'مجھے معاف کر دیجئے...... شائستہ کو بھی......' الفاظ ٹوٹ رہے تھے۔ صرف آنکھیں ظاہر کر رہی تھیں...... ہونٹ لرز رہے تھے...... "ہم نے سوچا تھا — سب ٹھیک ہو جائے گا...... ملک کی تقسیم نے سب ٹھیک کر دیا تھا نا — ؟ دو ملک — دو الگ ملک — اپنی جگہ چین سے زندگی گزارنے والے دو ملک۔ لیکن کہاں سب ٹھیک تھا — ؟ 61 برسوں میں سب ٹھیک کہاں ہوا — لڑتے ہی رہے ہم — نفرت بوتے رہے — نفرت کی فصلیں کاٹتے رہے...... نفرت بھلا کیوں نہیں سکتے ہم...... ؟' میں نے آنسو پونچھے — بتایئے کیا راستہ ہے؟ راجندر راٹھور سے سچ مچ محمود صدیقی بن جاؤں تو — ؟ آپ مجھے پاکستان بلا کر شائستہ مجھے سونپ دیں گے۔'

'نہیں —' امی کا لہجہ برف کی طرح ٹھنڈا تھا۔

'پھر راستہ بتائیے۔ حل نکالیے...' آنسو ایک بار پھر آنکھوں میں سمٹ آئے تھے— 'ہم نے سوچا تھا سب ٹھیک ہو جائے گا— یہاں آپ کے آنے کے بعد آپکے پاؤں پر گر کر ہم معافی مانگ لیں گے— آپ بدلتے وقت کے ساتھ ہمارے پیار کی گہرائی کو سمجھیں گے اور معاف کر دیں گے...'

الفاظ ٹھہر گئے ہیں۔

میں کمرے کی طرف دیکھتا ہوں۔ دیوار پر جھولتے اسلامی کلینڈر میں ایک بچہ قرآن کی تلاوت کر رہا ہے۔ مکہ اور مدینہ کی تصویریں— صرف کمرہ بدلا ہے— ہم حالات نہیں بدل سکتے۔ لیکن برسوں کی تہذیب سے جڑنے کے بعد کسی نئے فیصلے کی حمایت میں ہی سہی، کمرہ ایک نئی تہذیب تو اوڑھ سکتا ہے—؟ پھر حالات کیوں نہیں بدلے جا سکتے...

اور یہ وہی نازک وقت تھا، جب افغانستان اور پاکستان سے طالبان کے فتوے آگئے تھے۔ لڑکیوں کو پڑھانا منع ہے۔ باہر سڑک پر نکلنا، غیر مردوں کو دیکھنا... اور ایسے تمام فتووں میں عورت کی بغاوت کی سزا موت تھی۔ عورت ایک بار پھر پندرہویں صدی میں پہنچ رہی تھی۔ شاید شائستہ کی بغاوت کو بھی اسلامی شریعت سے جوڑ کر دیکھا جائے گا...

موت... موت...

صرف موت کا جان لیوا احساس رہ گیا تھا۔ شاید ہم ہار چکے تھے—

امی چپ تھیں—

شائستہ کی سسکیاں گونج رہی ہیں—

بابو جی ادھ مرے سے کرسی پر ہیں۔ ماں کی آنکھوں کی پتلیاں بے جان ہو چکی ہیں...

فرحان نے فیصلہ سنا دیا۔

''ہم ابھی جائیں گے یہاں سے۔ اب یہاں رکنا مناسب نہیں۔ اور ہاں، محبت جیسی کسی چیز کا واسطہ دے کر ہمیں روکنے کی کوشش مت کیجئے— ہم بے شرمی اور بے حیائی جیسی چیزوں کو غیر اسلامی اور غیر اخلاقی مانتے ہیں۔ ہم جا رہے ہیں۔''

'ایک منٹ...'

شائستہ اپنی جگہ سے اچھلی۔ اس کی آنکھیں انگاروں کی طرح جل رہی تھیں۔

'یہ نکاح آپ کے لئے جھوٹا سہی۔ میرے لیے نہیں ہے۔ اس لیے خود کو محمود کی منکوحہ سمجھتے ہوئے میں اس سے دو منٹ اکیلے میں باتیں کرنا چاہتی ہوں...'

فرحان نے اسے کھا جانے والی نظروں سے دیکھا۔ لیکن امی جان نے خاموش اجازت دے دی۔

کمرے میں اس وقت صرف ہم دونوں تھے— لاچار، بے بس— خوفزدہ— شائستہ نے مجھے

بانہوں میں لیا۔ میرے ہونٹوں پر اپنے ہونٹوں کی آگ رکھ دی۔ پھر جدا ہوئی —

'گھبراؤ مت۔ تمہاری بیوی ہوں اب — کوئی گناہ نہیں کیا میں نے — اور وقت گواہ ہے — دشمنی اور دہشت کے ایسے ماحول میں — ہم نے ایک دوسرے کو چنا...... اور جو کچھ ہم کر سکتے تھے...... ہم نے کیا......'

'لیکن وہ تمہیں مار ڈالیں گے۔ بے شرمی اور بے حیائی کے مظاہرے کی سزا وہاں صرف موت ہے۔'

وہ مسکرا رہی تھی...... 'تم سے الگ ہو کر زندہ بھی کہاں ہوں۔ مگر اس غلط فہمی میں مت رہنا کہ وہ شائستہ فہیم خاں کو پاکستان لیے جا رہے ہیں — میں اپنا جسم، اپنی روح یہیں چھوڑے جا رہی ہوں...... تمہارے پاس......'

وہ جھٹکے سے مڑی۔ پھر باہر نکل گئی......

میں بت بنا اپنے ہونٹوں پر اس کے ہونٹوں کے ذائقے کو ہمیشہ کے لیے اپنے اندر محفوظ کرتا رہا...... باہر ٹھنڈ بڑھ گئی تھی...... لوگ چلے گئے تھے — بھیانک تنہائی اور سناٹے کا احساس ہو رہا تھا مجھے۔ آنکھوں کے آگے دھند کی ایک گہری لکیر دور تک بچھ گئی تھی...... لیکن اس دھند میں ابھی تک شائستہ فہیم خان کے چہرے کو میں اندر تک محسوس کر سکتا تھا...... 'میں اپنا جسم اپنی روح یہیں چھوڑے جا رہی ہوں تمہارے پاس......'

کہانی ختم ہو چکی تھی — لیکن شاید کہانی کا ایک بے جان حصہ ابھی باقی تھا — یہ وہی وقت تھا جب ہندستان، پاکستان پر دہشت گردوں کو ہندستان بھیجنے کا دباؤ بڑھا رہا تھا...... اور بدلے میں پاکستان اپنی پالیسی میں الجھا ہوا تھا — میں نے ایک چھوٹا سا خط ہوم منسٹری کو بھیجا...... جس میں صرف اتنا لکھا تھا — 'عزت مآب — ملک کا ایک شہری ہونے کے ناطے یہ خط آپ کو لکھ رہا ہوں — اکثر اخباروں میں پڑھتا ہوں۔ سنتا ہوں کہ آپ لوگ پاکستان سے دہشت گردوں کو سونپنے کی مانگیں کرتے رہے ہیں — میں جانتا ہوں، پاکستان ایسا نہیں کرے گا — بدلے میں پاکستان بھی اسی طرح کی کچھ مانگیں آپ کے سامنے رکھتا آیا ہے — یہ خط بے حد تکلیف بھرے الفاظ کے ساتھ لکھ رہا ہوں کہ میری محبت شائستہ فہیم خاں، ولد مرزا فہیم خاں، میر قاسم محلّہ، لاہور پاکستان میں ہے۔ آپ دہشت گرد مانگتے ہیں وہ نہیں بھیجتے — کیا ایک بار میری بات پر غور کرتے ہوئے آپ ان سے ایک محبت کے لیے اپیل نہیں کر سکتے —؟ صرف ایک بار — شاید اس کے جواب میں وہ بھی ایسی ہی محبت آپ سے مانگ بیٹھیں — پھر ممکن ہے محبتوں کا یہ سلسلہ دور تک چل نکلے —

میں گہری سوچ میں ڈوبا تھا...... اور ظاہر ہے، اس وقت بھی میری آنکھوں میں شائستہ کی صورت جھلمل جھلمل کر رہی تھی — بہت اندھیرے کے باوجود میں ابھی اس لڑائی کو بند نہیں کرنا چاہتا تھا......

شاباش

عرفان احمد عرفی

میرا نام.................... جو بھی ہے پتہ نہیں بتانا ضروری بھی ہے کہ نہیں۔

میں شاید سترہ سال کا ہوں۔ میرا خیال ہے پندرہ دن بعد اٹھارہ کا ہو جاؤں گا۔ شاید میں سجاول نگر ،ثمن پور یا نور آباد جیسے دھول گھٹے میں اٹے کسی شہر میں پیدا ہوا تھا۔ اَبا شہر کے لاری اڈے پر کسی ٹرانسپورٹر کے ساتھ کام کرتا تھا۔ اُس کا اڈے پر بہت ٹھکا تھا۔ گھر میں بھی اس کا اتنا ہی رعب چلتا تھا۔ وہ امی کو بہت پیٹتا تھا۔ وہ تب بھی غصے والا تھا اور سُنا ہے آج بھی غصے والا ہے۔ میرے بعد میرے چار، پانچ کہ پتہ نہیں آٹھ، دس بہن بھائی ہیں جو مجھ سے چھوٹے ہیں۔ میں نے کبھی بھی ان کی صحیح تعداد یاد رکھنے کی کوشش نہیں کی۔ حساب کے ماسٹر سے بھی میں پٹتا تھا۔ عدد مجھے یاد نہیں رہتے۔ سکول جاتا تو رہا ہوں لیکن میں نے مشکل سے پرائمری تک پڑھائی کی ہے۔

سکول سے گھر جب بھی جاتا ابا امی کو پیٹ رہا ہوتا۔ سکول میں میرا دھیان گھر میں رہتا مجھے لگتا گھر میں ابا امی کی پٹائی کر رہا ہوگا حالانکہ اُس وقت وہ گھر میں نہیں ہوتا تھا مگر جماعت میں مجھے ابے کی ننگی گالیاں اور امی کی چیخیں سنائی دیا کرتیں۔ میرے دماغ میں یہ بات پھنس کے رہ گئی تھی کہ ابا ہر وقت امی کو پیٹتا ہے۔ وہ امی کو جان سے مار دینے کی دھمکی بھی دیتا تھا۔ میری آنکھوں کے سامنے ہر وقت ابے کے ہاتھوں میں جکڑی امی کی گردن دکھائی دیتی، مجھے لگ رہا ہوتا امی کی سانس گھٹ رہی ہے آنکھیں باہر ہیں

اور زبان منہ سے باہر لٹک رہی ہے، وہ کسی کو مدد کے لئے پکارنا چاہتی ہے، لیکن کوشش کے باوجود اس کی آواز نہیں نکل رہی۔

میں ابے کی بالکل عزت نہیں کر سکتا تھا اور نہ اس کے کہنے میں تھا شاید اسی لئے وہ مجھے بھی بات بات پر پیٹتا تھا۔ میرے ساتھ بھی گالی گلوچ کرتا مجھے غصہ تو بہت آتا حالانکہ جو گالیاں میں سیکھ چکا تھا وہ زیادہ موٹی تھیں۔ جی میں تو آتا کہ جواب میں اُس کی ماں بہن بھی ایک کر دوں لیکن۔۔۔۔ کیا کرتا اُس کی ماں اور بہن میری دادی اور پھوپھی تھیں جو سُنا ہے بچپن میں مجھے گود میں اُٹھایا کرتی تھیں۔

مجھے ابے سے ڈر بھی لگتا تھا کیونکہ جب وہ مارنے پر آتا تو لگتا جیسے اُس کے اندر کوئی جن آ گیا ہو جو ایک ہی پھونک میں سب کچھ بھسم کر دے گا۔ مجھے مارتے وقت وہ ہمیشہ یہی کہتا کہ تو میری اولاد نہیں ہے۔ کبھی تو سچ مچ ایسا ہی لگتا جیسے وہ میرا ابا نہیں۔ یہ احساس مجھے خوشی دیتا۔ میں واقعی ایسے آدمی کا بیٹا نہیں ہونا چاہتا تھا جو میری ماں کے ساتھ ایسا سلوک کرتا ہو۔ لیکن یہ بات بہت بعد میں میری سمجھ میں آئی کہ ایسا یقین کر کے میں اپنی امی کو گالی دیتا ہوں۔

یوں تو ابا نشہ بھی کرتا تھا لیکن یہ بات مجھے اب سمجھ میں آئی ہے کہ وہ اتنا ہی نشہ کرتا تھا جتنا اڈوں پر کام کرنے والے کیا کرتے ہیں۔ دیسی شراب کی ایک آدھ کپی اور چرس سے بھرے چند سگریٹ مگر پھر بھی پتہ نہیں کیوں امی کے ساتھ اُس کا سلوک جانوروں جیسا تھا۔

مجھے لگتا ہے کہ میں تب تک بہت خراب بچہ بن چکا تھا۔ شہر کے کمپنی باغ میں مجھے ایک مرتبہ دو آدمی ملے جو بہلا پھسلا کر مجھے ساتھ لے گئے۔ تب میں بہت چھوٹا تھا اور کمپنی باغ میں اپنے دوستوں کے ساتھ لکن میٹی کھیلنے گیا ہوا تھا۔ جب اندھیرا ہو گیا اور ہم ایک دوسرے سے چھپے ہوئے تھے تو سفید شلوار قمیض میں وہ دونوں مجھے مل گئے۔

مجھے آج سمجھ آئی ہے کہ وہ دونوں پولیس کے آدمی تھے اور اُس وقت وردی میں نہیں تھے۔

تب مجھے وہ دونوں اپنے جگری دوست لگے تھے کیونکہ اُنہوں نے زندگی میں مجھے میرا پہلا سگریٹ بھی لگا کر دیا تھا اور دھواں اندر دبائے رکھنے کا گُر بھی سکھایا تھا۔ اُن دونوں نے بہت نرمی سے مجھے پتہ لگے بغیر استعمال کر لیا تھا۔ تب پہلی بار مجھے پتہ چلا تھا کہ میری گردن کے نیچے جتنا بھی دھڑ ہے وہ بڑے کام کی چیز ہے۔ مجھے تب وہ سب کچھ اس لئے بُرا نہیں لگ رہا تھا کہ شاید پہلی بار ابے کی عمر کے کسی آدمی نے اپنے بھاری بھرکم ہاتھوں سے چپیڑیں لگانے کی بجائے اپنے بازوؤں میں مجھے پیار سے دبایا تھا۔ اُن کی داڑھی اور مونچھوں کے بال میرے گالوں میں چُبھ رہے تھے اور اُن کے منہ میں سے نسوار، تمباکو کی بدبو بھی آ رہی تھی جو مجھے بُری نہیں لگ رہی تھی جبکہ ابے کے منہ سے آنے والی ایسی ہر بُو سے مجھے سخت نفرت تھی۔ وہ دونوں مجھ پر یوں ٹوٹ پڑے تھے جیسے اٹھ پہرا روزہ کھولنے والے پکوڑوں سموسوں سے دینگا مشتی کرتے ہیں۔ مجھے اُن پر ترس بھی آ رہا تھا تب مجھے ایسے لگا تھا جیسے وہ میری عمر کے ہی اپنے

کسی بچے سے اُداس ہیں جو اُن سے بہت دور ہے۔ لیکن مجھے ایسا بھی لگ رہا تھا جیسے وہ مجھے اپنا بچہ نہیں کوئی بچی بھی سمجھ رہے ہیں۔ مجھے اس بجھارت کی سمجھ اس لئے نہیں آسکتی تھی کیونکہ ابے نے مجھے نہ تو کبھی بیٹا سمجھ کر ایسے چوما تھا اور بچی تو میں تھا ہی نہیں۔۔۔۔۔۔

مجھے اتنا تو ضرور پتہ تھا کہ وہ جو کچھ بھی تھا سب غلط تھا اور یار بیلیوں سے چھپانے والی بات تھی مگر اُن دو طاقتور آدمیوں کو اپنے ساتھ مہربان ہوتا دیکھ کر مجھے اطمینان بھی ہو رہا تھا کہ اگر ابا امی کو قتل کرنے لگے گا تو میں ان دونوں سے مدد لے لوں گا، وہی ابے سے لڑ بھی سکتے تھے اور اُس کی جکڑ سے امی کی جان چُھڑوا بھی سکتے تھے۔ اُن سے دوستی کے بعد مجھے اپنا آپ بھی طاقتور محسوس ہونے لگا۔ اُن دونوں کو دوست بنا کر جیسے میں نے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے امی کی حفاظت کے لئے کوئی انتظام کر لیا تھا، یہ الگ بات کہ وہ دونوں آدمی مجھے پھر کبھی نہ مل سکے البتہ میں وہی یا ویسے دو آدمی آج بھی ڈھونڈ رہا ہوں اور کیا پتہ کب تک ڈھونڈتا رہوں۔

ابھی شاید میں تین سال کا تھا کہ چار سال کا جب امی ابے کی مار پیٹ سے تنگ آ کر مجھے اپنے ساتھ ایک اور شہر میں نانی کے پاس لے آئی۔ تب امی کی گود میں میرا ایک اور بہن یا بھائی بھی تھا۔ یہ شہر بہت بہتر تھا، یہاں کی سڑکیں بہت کھلی کھلی تھیں۔ مارکیٹیں، پلازے بہت صاف ستھرے تھے۔ ہر طرف پھول اور سبزہ بھی تھا لگتا تھا میلوں میں پھیلا کمپنی باغ ہے۔

نانی اسی باغ کی ایک کوٹھی کے کوارٹر میں رہتی تھی۔ صاحب لوگوں کے جھوٹے برتن بڑی سچائی سے مانجھا کرتی۔

اب تک میرا دل پڑھائی سے اٹھ چکا تھا۔ نانی کے کہنے پر میں نے شہر کے قریب ہی ایک چھوٹے سے قصبے کے پرائمری سکول میں داخلہ بھی لے لیا لیکن میں جیسے ہی کتابیں کھولتا مجھے جانے پہچانے سبق میں ابے کی گالیاں اور امی کی چیخیں سنائی دینے لگتیں۔ یہاں میرے دو ماموں بھی کبھی کبھار آیا کرتے تھے۔ سارا سارا دن کوٹھی کے سامنے جنگل میں بیٹھ کر چرس پیتے رہتے۔

یوں تو ابے اور امی کی زندگی بھر لڑائی رہی لیکن پھر بھی ابا اکثر امی کو اپنے ساتھ واپس گھر لے جاتا اور امی جب واپس آتی تو تھوڑے دنوں بعد اُس کا پیٹ پھول جاتا۔ امی کا سارا دھیان مجھ سے ہٹ کر اپنے پھولے ہوئے پیٹ کی طرف چلا جاتا۔ اس دوران میرے پانچ کہ پتہ نہیں آٹھ، دس کہ گیارہ بہن بھائی پیدا ہوئے۔

میرے دونوں ماموں بھی مجھے ہر وقت برا بھلا کہتے اس لئے کہ میں اُن کی نظر میں بھی آوارہ تھا۔ بہن بھائیوں کے آجانے سے امی کا مجھ سے دھیان جاتا رہا اور میں اور بھی اکیلا ہو گیا۔ اس اکیلے پن میں ایک آزادی تو تھی جو بہت مزے کی تھی ایک من مانی تھی اپنی ہی بادشاہت تھی کوئی روک ٹوک نہیں تھی۔ میں اپنی مرضی کا خود مالک تھا جو چاہتا تھا کرتا تھا لیکن پتہ نہیں کیوں ایک اداسی بھی تھی جو میرے اندر

دبکی رہتی بالکل جیسے سکول میں گھر سے کام نہ کر کے آنے کا خوف جسم کے اندر کہیں چھپا رہتا ہے۔ایسا لگتا تھا اندر سے میں چاہتا تھا کوئی سر پر ہوتا جو روک ٹوک کرتا۔مگر جب میں سگریٹ میں چرس بھر کر پیتا تو اس اُداسی میں بھی اپنا ایک مزہ تھا۔

میں پچھلے کئی سالوں سے شہر شہر مختلف جگہوں پر کام کرنے اور رہنے کی کوشش میں لگا رہتا ہوں لیکن سچ پوچھیں تو حقیقت یہ ہے کہ کسی ایک جگہ ٹکنے کو دل میرا ابھی نہیں کرتا ہے۔بس یہی دل چاہتا ہے کہ بھٹکتا ہی رہوں۔

ابا مجھ سے بہت نفرت کرتا ہے اور ماموں بھی مجھے اچھا نہیں سمجھتے ہیں۔نہ ہی نانی کے پاس رہنے کو میرا دل چاہتا ہے۔بس یہی دل کرتا ہے کہ میں اِس بڑے شہر کی صاف ستھری مارکیٹوں،پلازوں اور پارکوں میں گھومتا ہوں۔

اپنی ضرورت کے لئے میں آج بھی تھانوں، پولیسوں کی بیرکوں اور اُن کے ڈیروں کے آس پاس پارکوں میں گھومتا رہتا ہوں۔ مجھے چرس سے بھرے سگریٹ پھونکنے کو مل جاتے ہیں اور نت نئی دوستیاں بھی۔سگریٹ انگلیوں میں دبا کر میں خود کو بہت بڑا مرد سمجھنے لگتا ہوں بلکہ ایسے لوگ بھی مل جاتے ہیں جو مجھے پیسے بھی دیتے ہیں اور بعض اوقات اپنے ساتھ بھی لے جاتے ہیں۔کبھی کبھی مجھے سونے کے لئے جگہ بھی مل جاتی ہے۔تب مجھے ضرور یہ پتہ چلتا ہے کہ سونے کے لئے جگہ تو مجھے چاہیے ہی۔۔۔۔۔نیند اول تو مجھے آتی نہیں جب آتی ہے تو پھر جاتی نہیں۔

میں نے چہرے پر بلیڈ پھیر پھیر کر شیو بھی اُگا لی ہے۔اپنی عمر سے بڑا لگنے کے بہت فائدے ہیں۔پلسیے یوں بھی اپنی گھر والی سے دور ہوتے ہیں میری عمر کے لونڈوں سے دوستی کرنا ان کی مجبوری ہوتی ہے۔چونکہ میری شیو بڑھی ہوتی ہے اس لئے وہ مجھے اپنے ساتھ بیرکوں میں لے جانے میں شرم محسوس نہیں کرتے۔اُن کے ساتھ جاتا ہوں تو مجھے کھانا بھی مل جاتا ہے،سونے کے لئے جگہ اور اکثر ان کی ہوٹر والی گاڑی میں بیٹھ کر شہر کا گشت لگانے کا موقع بھی۔تب میں اپنے آپ کو تھانے کا ایک بااختیار اور باوردی ملازم سمجھتا ہوں میرا بہت جی چاہتا ہے کہ ابا، مامے، چاچے، پھوپھے اس ٹھکے میں مجھے دیکھیں جب میں وردی والے لوگوں کے درمیان بیٹھا ایک ایسی کار میں جا رہا ہوتا ہوں جسے دیکھ کر اُچکّے قسم کے ٹرانسپورٹروں اور اُن کے اڈوں پر کام کرنے والوں کے اندر سے کوئی نازک جگہ پھٹ جاتی ہے۔ایسے میں مَیں بھی کانسٹیبل جمعہ خان کی طرح سگریٹ کا ایک بھرپور کش لگا کر فضا میں دھواں چھوڑتا ہوں جیسے گولی چلنے کے بعد بندوق کی نالی میں سے دھواں نکلتا ہے۔

پُلسیے بڑے بہن.......... معاف کرنا میں گالی بکنے لگا تھا حالانکہ انہیں اور کچھ بھی نہیں کہا جا سکتا یہ کسی کام کے نہیں ہوتے صرف اپنا مطلب نکالتے ہیں۔مجھے ان سے شدید نفرت بھی ہے لیکن ان کے علاوہ میرا گزارا بھی نہیں انہی کی وجہ سے میں شہر کی کچی بستیوں کے آس پاس پوڈر کے ٹوکن بیچ پاتا ہوں

اور مجھے دھماکوں کے اس دور میں بغیر کسی شناختی کارڈ کے اِس شہر کی اہم شاہراہوں پر کھلے بندوں پھرنے کی چھوٹ ہے۔ دھماکوں سے یاد آیا جب بھی کوئی ایسی خبر سنتا ہوں کہ میری عمر کے کسی حملہ آور نے اپنا دھڑ اُڑا کے پلسیوں کے ٹکانے کو اُڑانے کی کوشش کی ہے تو مجھے خوشی بھی ہوتی ہے اور تھوڑا دُکھ بھی۔ خوشی اس لئے کہ کوئی ہے جو اِن کے لئے بھی خطرہ بن سکتا ہے اور دُکھ اِس بات کا کہ بچارے ہوتے تو ملازم ہی ہیں۔

میں نے اپنی کہانی اس لئے نہیں سنائی کہ مجھے رحم کی بھیک دی جائے یا میرے کرتوتوں کو کوئی وجہ مل سکے۔ رحم کی بھیک تو میں ویسے بھی مانگنے والا نہیں ہوں۔ اس لئے کہ میں کبھی کوئی چیز مانگتا نہیں نہ ترس، نہ پیسہ یہ بھی مجھے ابے جیسے آکڑبازوں نے ہی سکھایا ہے۔ میں دینے والا ہوں، لینے والا نہیں، اگر مجھے کچھ ملتا بھی ہے تو وہ میرا حق ہے اپنے اوپر سوار آدمی کو برداشت کرنے اور اُس کے بوجھ کو سہارنے کی محنت کا صلہ۔۔۔اور کچھ نہیں۔

مزے کی بات یہ ہے کہ جب سے میں نے سترہ سال کی اس عمر میں اپنا حلیہ ایک مردوالا بنایا ہے، بڑی بڑی گاڑیوں والے جو عمر میں ابے سے بھی بڑے ہوتے ہیں اور بڑے بڑے عہدوں پر کام کرتے ہیں۔ مجھے سڑک سے اُٹھا کر اپنے ساتھ لے جاتے ہیں۔ میں جانتا ہوں میں اُن کے لیے ایک کھلونا ہوتا ہوں، کبھی اُن کے ساتھ اُن سے زیادہ طاقتور بن کر اُن کے بستر پر ہوتا ہوں تو کبھی میں ان کا کمزور غلام بن جاتا ہوں اور وہ میرے سخی بادشاہ۔ میں اُن کی ہر حسرت پوری کرتا ہوں۔ مجھے بہت مزہ آتا جب وہ میرے سامنے چت پڑے ہوتے ہیں جیسے ابے سے مار کھا کھا کر کبھی امی تو کبھی میں، پڑے ہوتے تھے۔ ایسے میں لگتا ہے ابا میرے قابو میں ہے اور میں اس سے امی کا بدلہ لے رہا ہوں۔

ہر بچے کی یہ آرزو ہوتی ہے کہ وہ اپنی ماں کو اُس کے دُکھوں سے نجات دلائے۔ میں آج بھی امی کے پاس جاتا ہوں، یہ جانتے بوجھتے بھی کہ ابے کی طرح اب وہ بھی میری نہیں رہی۔ اُسے دینے کے لیے میری جیب میں پیسے ہوتے تو ہیں اور وہ مجھ سے پیسے لے کر خوش بھی ہوتی ہے۔ اُس نے مجھ سے کبھی نہیں پوچھا ہے کہ میں پیسے کہاں سے لے کے آیا ہوں۔ مجھے لگتا ہے وہ سب کچھ جانتے بوجھتے بھی انجان بنی رہتی ہے البتہ کبھی کبھار جب میری داڑھی زیادہ بڑھنے لگتی ہے تو وہ ڈری سی جاتی ہے کہیں میں جہادی تنظیم میں شامل نہ ہو گیا ہوں حالانکہ میرے دل میں اس سے بھی بڑی ایک اور بات ہے جو میں اُسے بتانا تو چاہتا ہوں پر ڈرتا ہوں کہیں وہ یہ بات سن کر مجھے تھپڑ نہ مار دے اور وہ بات یہ ہے کہ میں ابے سے اس کا بدلہ لے آیا ہوں اور اس کے ساتھ وہ کچھ کر کے آیا ہوں جس کا وہ سوچ بھی نہیں سکتی ہے، کیا پتہ وہ یہ بات سُن کر مجھے گلے لگا لے اور ایک ایسی شاباش بھی دے دے جس کی مجھے زندگی بھر تمنا رہی ہے۔

مکوڑے

لیاقت علی

جس روز میرا اور عالیہ کا پہلا جھگڑا ہوا تھا، اُسی روز ہاں شاید اُسی روز مجھے یہ بات سمجھ لینی چاہیے تھی کہ بات وہ نہیں جس کی وجہ سے جھگڑے جنم لیتے ہیں، بات تو دراصل وہ ہے جسے شادی کے بعد اب تک گزرے دس برس میں، میں سمجھنے کی کوشش ہی نہیں کر رہا۔

مجھے ہمیشہ صاف ستھرے اور سلیقے سے سجے گھر کی خواہش رہی اور میں اپنی تمام تر توانائیاں اپنے اسی خواب کو تعبیر دینے میں صرف کرتا رہا۔ میں جس لگن اور احتیاط سے چیزوں کو ترتیب دیتا رہا عالیہ اُسی لاپرواہی اور بے اعتنائی سے ہر ترتیب بگاڑتی رہی۔ میں گھر میں داخل ہوتا تو بکھرے ہوئے بے ترتیب سامان اور افراد دیکھ کر میرا خون کھول اُٹھتا۔ پہلے پہل مجھے میرے معاشرے سے وراثت میں ملی انا اسی پر بضد رہی کہ میرے آنے سے پہلے ہی ہر چیز سلیقے سے گھر میں سجادی جائے مگر ایسا ممکن نہ ہوا تو میں اس انا کو اسی قدر رعایت دینے پر آمادہ ہوا کہ اور نہیں تو کم از کم میرے آنے پر تو یہ نوٹس لے لیا جائے کہ ایسی باتوں اور اُلجھاؤ سے مجھے کوفت ہوتی ہے۔ میری یہ خواہش بھی فقط ایک بے بس جھلاہٹ بن کر رہ گئی تو میں نے اپنی ساری مردانہ انا کو پسِ پشت ڈالا اور اگر کسی اور کو خیال نہیں آیا تو خود یہ ذمہ داری بھی قبول کر لی کہ بکھری ہوئی چیزوں کو سمیٹ کے قرینے سے رکھوں اور گھر کی مناسب صفائی ستھرائی کے بعد لیٹ کے سکھ کے دو سانس لے سکوں۔ میری صلح جوئی کی یہ آخری کوشش بھی میری بیوی کی روایتی

ہٹ دھرمی نے رد کر دی۔ اِدھر میں گھر بھر کو سمیٹتا رہا اور اُدھر وہ اور اُس کی دی ہوئی تھپکیوں کے سبب بچے گھر کو کوڑے کا ڈھیر بناتے رہے۔ میں نے اگر کڑے انتخاب کے بعد رنگوں کے حسین امتزاج سے گھر کے دَر و دیوار کو خوب صورت بنوایا تو اُس نے بچوں کو ان پر نقش و نگار بنانے سے ایک بار بھی نہیں روکا۔ اُلٹا میں نے اگر اس بات پر بچوں کی سرزنش کر دی تو اُس نے بچوں کے دل میں میرے لیے ایسا زہر بھرنا شروع کر دیا کہ جس کا تریاق بھی شاید میرے پاس نہ تھا۔ آخر آئے دن کے جھگڑوں سے تنگ آ کر میں نے ہی اپنی خواہش کو ترک کرنے اور خود کو اسی حال میں خوش رہنے پر آمادہ کرنے سے پہلے آخری مرتبہ اُس سے پوچھا:

"عالیہ پلیز آج بتاؤ آخر تم کیا چاہتی ہو؟"

"اپنا گھر۔"

اُس نے مختصراً کہا اور ٹی۔وی ریموٹ سے چینل بدل کر اپنی پسند کا پروگرام دیکھنے لگی۔

"کیا مطلب یہ گھر کسی اور کا ہے؟ تمہارا ہی تو ہے!" میں نے کچھ دیر اُس کے جواب میں چھپی خواہش سے دانستاً نظریں چراتے ہوئے جواب دیا۔

"یہ کرائے کا گھر ہے میرا نہیں۔"

اُس نے تنگ کر جواب دیا تو میں بنا کچھ کہے خاموش ہو گیا۔ دس برس میں پہلی بار مجھے احساس ہوا جھگڑوں کی بنیاد دراصل وہ نہیں تھی جو میں سمجھتا آیا تھا۔ چار کشادہ بیڈ رومز اور ایک معقول سے لان سے آراستہ اس ایک کنال کے گھر کے مقابلے میں، میں نے سات مرلے کا ایک گھر بنوانے کی ٹھانی تو میری حیرت کی انتہا نہ رہی کہ وہی عالیہ جیسے ہر حال میں اپنی آسائش کا خیال رہتا تھا اس گھر کی تعمیر کے لیے ہر قربانی پر آمادہ دکھائی دی۔ اُس نے اپنے زیورات تک بیچ دیے اور یوں بینک سے لیے کچھ قرضے اور اس رقم سے ہم یہ گھر بنوانے میں کامیاب ہو گئے۔

اس نئے گھر میں منتقلی کے بعد میری تو جیسے دنیا ہی بدل گئی۔ عالیہ کی روایتی ہٹ دھرمی اور بے اعتنائی اب توجہ اور سلیقے میں ڈھلنے لگی۔ میں جو آفس سے لوٹنے پر کوڑا کرکٹ کو دیکھ کر کڑھتا تھا اب اگر غلطی سے اپنے موزے بھی بے ترتیبی سے ٹی۔وی لاؤنج کے فرش پر اُچھال دیتا تو عالیہ لپک کر اُسے اُٹھاتی اور منہ ہی منہ میں بُڑبُڑاتی۔

"پتہ نہیں آپ کو بھی خدا کب سلیقہ سکھائے گا۔"

بچوں کو گھر کی کھلی دیواروں نے فنِ خطاطی اور مصوری کی جو تحریک دی تھی اب اس گھر میں اُس پر سختی سے پابندی عائد ہوئی اور حد درجہ رعایت دیتے ہوئے انہیں ایک وائٹ بورڈ اور کچھ سفید صفحات خرید کر دیے گئے کہ انہی پر اپنے جوہر آزمائیں۔ دیواروں پر کسی نے چکنا یا میلا ہاتھ بھی دھر دیا تو اس کی خیر نہیں۔ اب گھر میں ہر شے سلیقے سے سجی دکھائی دینے لگی۔ بسا اوقات تو یہ گمان ہوتا اس گھر میں کوئی رہتا

بھی ہے یا نہیں؟ اور رہتا ہے تو شاید ان اشیاء کو استعمال میں کبھی نہیں لایا۔ گزشتہ گھر کے کچن سے اُٹھتی سڑانڈ اور چولہوں پر جمی چکنی میل اور داغ دار کراکری کے مقابلے میں اسی گھر کا کچن خوشبو سے مہکتا رہتا۔ کراکری اور شیلفوں کا وہ عالم کہ گویا کسی نمائش میں سجانے کو تیار کر کے رکھے گئے ہوں۔ میں جو پہلے بوجھل قدموں اور تھکے ہوئے احساسات کے ساتھ گھر میں داخل ہوتا اور زیادہ سے زیادہ وقت باہر دوستوں میں گزارنا پسند کرتا تھا اب جلد از جلد گھر لوٹنے لگا۔ گھر کا ماحول اور یہ احساس میری دن بھر کی تھکاوٹ کو پل میں زائل کر دیتے اور طبیعت نہایت ہشاش ہو جاتی۔ عالیہ کہ جسے فضول خرچی کی عادت تھی اب ہر ماہ کے خرچ سے کچھ نہ کچھ بچا لیتی اور اچانک مجھے یہ مژدہ سناتی کہ میں نے اتنے پیسے بچا لیے ہیں چلیے گھر کی کوئی نئی چیز خرید لائیں۔ میں پہلے حیران ہوتا اور پھر اُس کے اِس سرپرائز کا جواب اُس رقم کے انکشاف سے کرتا جو مجھے دفتر سے اوورٹائم یا بونس کی مد میں ملی ہوتی۔ یوں ہم تقریباً ہر ماہ گھر کی ضرورت یا خوب صورتی کے لیے کچھ نہ کچھ خرید لاتے۔ مطلوبہ چیز لانے کے بعد اُسے گھر میں اپنے خاص مقام پر سجا دیا جاتا اور پھر کئی کئی دنوں تک ہم دونوں ہی کیا بچے بھی اس کی ضرورت، اہمیت اور خوب صورتی کی داد دیتے رہتے۔ مختلف زاویوں سے نئی آنے والی چیز کا یوں جائزہ لیتے گویا اس کے بغیر گھر میں ایک کمی سی تھی۔ بچوں نے بھی اپنی روایتی شرارتوں اور کوڑا کرکٹ پھیلانے کی عادتوں کو ترک کیا اور اب اُن کے پاس ایک دوسرے کی شکایتیں بھی عموماً اس نوعیت کی ہوتیں کہ:

"ڈیڈی ڈیڈی دیکھیں رافعہ نے پینسل تراش کر سارا گند کارپٹ پر بکھیر دیا ہے"......

"مما مما علی نے ٹافیوں کے ریپر ڈسٹ بن میں نہیں پھینکے......"

"دیکھیں اُس نے آم کے چھلکے پلیٹ میں ہی چھوڑ دیے ہیں اور ان پر مکھیاں بھنبھنا رہی ہیں......"

میں اگرچہ زیادہ مذہبی آدمی نہیں ہوں مگر جنت کا کوئی تصور اگر حقیقت رکھتا ہے تو شاید وہ ہمارے گھر سے زیادہ مختلف نہیں ہوگی۔ اور پھر اس جنت کا لطف کسی آلکس اور پڑے رہنے کے بجائے عجب تحرک لیے ہوئے تھا۔ کبھی چھتوں پر سے مکڑیوں کے جالے اُتارے جا رہے ہیں، کبھی پردوں کی جھاڑ پونچھ چل رہی ہے۔ کبھی فرشوں کو دھویا جا رہا ہے تو کبھی خوب صورت تصویروں کو خاص جگہوں پر سجا کر گھر کی خوب صورتی میں اضافہ کیا جا رہا ہے۔ ادھر گھر میں کوئی شے ذرا بے ترتیب ہوئی نہیں کہ مجھے اور عالیہ کو بے چینی محسوس ہونے لگی اور اسی بے چینی کو سکون اس وقت تک میسر نہ آیا جب تک کہ یہ اُلجھاؤ سلجھاؤ میں نہیں بدل گیا۔ بہار کا موسم شروع ہوا تو بیرونی دروازے کے ساتھ ایک جالی والا دروازہ بھی نصب کرایا گیا تاکہ مچھروں سے محفوظ رہا جا سکے۔ کاکروچوں، چھپکلیوں اور اس نوع کے دیگر حشرات کا تدارک بھی ہم سپرے کروا کر کرتے رہے تاکہ گھر کا ماحول پراگندہ نہ ہو......

سب ٹھیک ٹھاک چل رہا تھا اور زندگی ایک یادگار سفر کی مانند کٹ رہی تھی کہ ایک چھوٹی سی

غفلت نے ہمیں ایک عجب مسئلے سے دوچار کردیا۔ ہوا یوں کہ اس بار بچوں کو گرمیوں کی چھٹیاں ہوئیں تو کئی برس سے کسی نہ کسی سبب سے ملتوی ہونے والی تفریح کو عملی جامہ پہنانے کا خیال آیا۔ اس خیال کی تائید سبھی نے کی تو طے ہوا ایک ہفتہ مری کی ٹھنڈی اور سرسبز فضا میں گزارا جائے۔ کسی جاننے والے کی مدد سے وہاں ایک ہفتے کے لیے گیسٹ روم بک کروایا گیا۔ گھر اکیلا چھوڑنے کا خیال ایک وسوسے کی صورت آیا تو جھٹ سے عالیہ نے اس کا حل بتایا کہ کیوں نہ چابی ہمسایوں کو دے دی جائے جو ہر شام گیراج کی بتی جلا دیا کریں اور اگلی صبح اُسے بجھا دیں۔ یوں باہر سے دیکھنے والوں کو یہ تاثر ملتا رہے گا کہ گھر میں کوئی موجود ہے۔ مجھے اس معقول خیال سے کیونکر اختلاف ہوسکتا تھا۔ سو میں چابی لیے ہمسایوں کے دروازے پر جا پہنچا۔ اعتماد میں لیتے ہوئے انہیں اس زحمت سے آگاہ کیا تو قریشی صاحب بولے کیوں شرمندہ کرتے ہیں آپ، اس میں زحمت کیسی؟ یوں ہم نے گھر بھر کی از سرِ نو صفائی ستھرائی کا کام سرانجام دیا اور لاک کرتے مری روانہ ہوگئے۔ مری میں اُن دنوں بارشوں کا سلسلہ جاری تھا۔ ایک ہفتہ ہم وہاں رہے اور اس دوران شاید ہی کوئی دن ایسا گزرا ہو جب مینہ نہ برسا ہو۔ دھوپ تو شاید ہم نے ایک آدھ بار ہی دیکھی۔ ایسے خوشگوار موسم میں ہلکی ہلکی خنکی کا لطف لیتے ہم نے خوب سیر کی۔ بچوں نے مال سے اپنی پسند کی خریداری بھی کی۔ عالیہ اور میں نے وہاں سے بھی گھر کی سجاوٹ کے لیے کچھ نئی چیزیں خریدیں اور آٹھویں روز واپس اپنے شہر آن پہنچے۔ ایک دم جُھلسا دینے والی لُو اور دھوپ سے واسطہ پڑا تو یاد آیا ہم بھی یہیں کے ہیں ورنہ ایک ہفتہ عجب فراموشی کا ہفتہ تھا۔ یہاں تک کہ ہم اپنے اُس گھر کو بھی بھلا بیٹھے تھے جو ہماری گفتگو کا عمومی موضوع بن گیا۔ قریشی صاحب سے شکریے کے ساتھ چابی وصول کی۔ انہوں نے ہفتہ بھر دی گئی ہدایات پر پابندی سے عمل کرنے کی نوید سنائی تو ہماری گردنیں ایسے اچھے پڑوسیوں کے سامنے جھک سی گئیں۔ خیر لاک کھولا اور گھر میں داخل ہوئے تو ہفتہ بھر بند رہنے کے سبب عجب سی گھٹن اور بو محسوس ہوئی۔ تمام کھڑکیاں دروازے کھول کر پنکھے چلا دیے۔ عالیہ نے بیڈروم کی ہلکی پھلکی جھاڑ پونچھ کی اور کچھ دیر ستانے کو لیٹ گئے۔ پھر میں اُٹھا اور نہانے چلا گیا۔ عالیہ کچھ کھانے پکانے میں مصروف ہوگئی اور بچوں نے کارٹون لگا لیے۔ کچھ ہی دیر میں علی کی چیخ نے سب کو چونکا دیا۔ عالیہ کچن اور میں باتھ روم سے تولیہ لپیٹتا تیزی سے ٹی۔ وی لاؤنج کی طرف لپکا کہ خیر ہو۔ علی ایک ٹانگ کو ہاتھ میں پکڑے دوسری پر اُچھلتا لاؤنج میں ایک سے دوسرے کونے میں دوڑ بھی رہا تھا اور چیخ بھی رہا تھا۔ ہم دونوں بھی ایک دو چکر تو اس کے ساتھ ساتھ کیا ہوا......؟ کیا ہوا......؟ کہتے دوڑتے رہے پھر میں نے اُسے مضبوطی سے پکڑ لیا اور لنگڑاتی ٹانگ پر دیکھا تو ایک موٹے سیاہ مکوڑے نے دانت جڑ رکھے تھے۔ میں نے ہاتھ سے جھاڑ کر اُسے ہٹانا چاہا مگر اُس نے اپنی گرفت ڈھیلی نہیں کی۔ میں نے چٹکی بھری اور کھینچ کر اُسے الگ کیا تو وہ دو ٹکڑوں میں کٹ تو گیا مگر اپنی گرفت چھوڑنے پر آمادہ نہ ہوا۔ کاٹنے کی جگہ سے ہلکا ہلکا خون رسنے لگا۔ علی خون سے یوں بھی خوف کھاتا ہے۔ اب وہ درد سے تو خیر کیا روتا خون دیکھ کر بلک بلک کر رونے لگا۔ میں

نے کاٹن سے خون کا جما ہوا قطرہ صاف کیا تو ایک اور قطرہ رس کر جلد پر آ گیا۔ میں نے علی کی گدی میں ہلکی سی پیار بھری چپت جڑی کہ ابے اُلو اتنا بڑا ہو گیا ہے ایک مکوڑے کے کاٹنے پر اتنا رو رہا ہے؟

''یہ مکوڑا کہاں سے آ گیا؟''

یہ سوال عالیہ کا تھا۔ اس سے پہلے کہ میں اس کا کوئی جواب دیتا میری نگاہ کچن کے دروازے کی ایک دَرز میں اُس بِل پر پڑی جہاں تین چار مکوڑے تیزی سے باہر آتے اور جھپ دکھاتے واپس لوٹ جاتے۔

''لیں جی یہ رہا مکوڑوں کا بِل۔''

میں نے بِل کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا تو عالیہ بولی ''پلیز بند کرواسے فوراً۔'' میں اُٹھا اور گھر کی تعمیر کے دوران بچ جانے والی تھوڑی بہت سیمنٹ اور ریت سے بِل کا منہ بند کر دیا۔

''لو جی مکوڑوں کا کام تو تمام ہوا چلو اب کھانا لگاؤ۔''

میں نے یوں کہا جیسے کوئی بڑا معرکہ مار لیا ہو۔ ایک دو روز گزرے ہوں گے کہ اچانک عالیہ کی نگاہ اُس بند کیے ہوئے بِل پر پڑی تو وہاں سے سیمنٹ بھر بھری ہو رہی تھی اور مکوڑے اُسے کریدتے کریدتے باہر نکل رہے تھے۔

''اے لو جی یہ تو پھر نکل آئے۔''

عالیہ نے دور ہی سے بلند آواز میں مجھے مطلع کیا:

''کون نکل آئے پھر؟''

میں نے اخبار کی ورق گردانی کرتے ہوئے پوچھا:

''وہی کم بخت مکوڑے اور کون؟''

میں نے عالیہ کی بات پر زیادہ دھیان نہ دیا اور اُٹھ کر باتھ روم کی طرف چل دیا۔ منہ ہاتھ دھوتے ہوئے نگاہ واش بیسن کے نیچے پڑی تو وہاں بھی کچھ مکوڑے دکھائی دیے جو ایک اور بِل سے نکل رہے تھے۔

''یہ لو جی یہاں بھی ایک بِل بنا لیا انہوں نے۔''

اس بار میں نے عالیہ کو خبر دی۔ وہ کچن سے تیز تیز قدم اُٹھاتی باتھ روم میں آ گئی اور اس سنجیدگی اور فکر سے اسے دیکھنے لگی گویا سانپوں کے کسی بِل کو دیکھ رہی ہو۔ میں نے پانی کا ایک لوٹا بھرا اور بِل کے منہ پر رکھ کر اُنڈیلتا چلا گیا۔ وہاں اُنڈیلنے کے بعد یہی عمل میں نے کچن میں بھی دہرایا اور اپنی دانست میں مکوڑوں کا مکمل خاتمہ کرتا لاؤنج میں آن بیٹھا۔ مگر میں نے تو جیسے بھڑوں کے چھتے میں پتھر مار دیا تھا۔ دیکھتے ہی دیکھتے سینکڑوں کی تعداد میں مکوڑے دونوں بلوں سے باہر نکل آئے۔ ایک نے عالیہ کے پاؤں پر دانت جمائے تو اُس کی چیخ سے بچے بھی گھبرا کر صوفوں پر چڑھ گئے۔ میں نے بنا سوچے سمجھے

غصے سے سلیپر اُٹھایا اور تاخ تڑاخ اُن پر برسانے لگا۔ فرش مرے ہوئے مکوڑوں سے سیاہ ہوتا گیا اور میں تھک کے ہانپنے لگا مگر اُن کی تعداد تو بتدریج بڑھتی جا رہی تھی۔ بالآخر میں نے باتھ روم اور کچن کا دروازہ بند کر دیا اور کچھ دیر کے لیے ہم اُن سے غافل ہو گئے۔ کافی دیر بعد دروازہ کھول کر دیکھا تو مرے ہوئے مکوڑوں کے علاوہ باقی غائب تھے۔ عالیہ نے جھاڑو سے فرش صاف کیا اور مجھے کہا کل مکوڑے مار پاؤڈر لے آئیں۔ اگلی شام میں آتے ہوئے پاؤڈر کی ایک بوتل بھی لے آیا۔ اسے گھر کے کونوں کھدروں میں اُنڈیلا گیا۔ کچھ ہی دیر گزری ہوگی کہ ہمیں گھر کے اُن حصّوں سے بھی مکوڑے نکلتے دکھائی دیے جن سے متعلق ہم گمان بھی نہیں کر سکتے تھے کہ وہ یہاں بھی ہو سکتے ہیں۔ اُن کی ایک بڑی تعداد مدہوش ہوتی جھومتی باہر نکلنے لگی۔ کئی بے سدھ ہو کر گرنے لگے تو باقی تیزی سے اِدھر اُدھر بھاگنے لگے اور گھر بھر کے فرش پر پھیل گئے...... میں جو اَب تک مکوڑوں کی آمد کو زیادہ اہمیت نہیں دے رہا تھا پہلی بار ان کی سنگینی کو محسوس کرنے لگا۔ ہم گھر میں بسا اوقات ننگے پاؤں بھی چلتے پھرتے تھے مگر اب بے دھیانی میں اُٹھایا ہمارا کوئی قدم مکوڑے کے ایک شدید ڈنگ کی صورت ہمیں چوکنا کرتا کہ اب قدم پھونک پھونک کر رکھنا ہوں گے۔ اکثر سوتے میں بھی ہم میں سے کوئی بلبلا کر اُٹھتا، کسی چمٹے ہوئے مکوڑے سے جان چھڑواتا اور کافی دیر درد سے کسمساتا رہتا۔ غلطی سے اگر کوئی میٹھی چیز یہاں تک کے میٹھے دودھ میں ہلایا چمچ یا کسی فروٹ کا چھلکا تک اگر کہیں رہ جاتا تو کچھ ہی دیر میں وہ مکوڑوں سے سیاہ ہو جاتا۔ ہماری اچھی خاصی خوب صورت زندگی اور اس نئے گھر کی آسائش میں مکوڑوں نے عجب زہر گھول دیا تھا۔ ہم جس قدر انہیں ختم کرنے کے حربے بڑھاتے جا رہے تھے۔ ان کی تعداد، اور شدت میں اسی قدر اضافہ ہوتا جا رہا تھا۔

مکوڑوں کے کاٹنے کا تدارک تو ہم نے مقدور بھر احتیاطی تدابیر اور چوکنا ہو کر کرہی لیا اور اب کئی کئی دن ہم میں سے کوئی ان کی زد میں نہ آتا مگر ایک نئے مسئلے نے ہمیں خبردار کر دیا۔ ہوا یوں کہ استعمال کا وہ خوب صورت فرنیچر اور آرائش کا وہ سامان جو میں نے اور عالیہ نے کڑی محنت اور انتخاب کے بعد گھر میں سجایا تھا، مکوڑوں کے بلوں میں بدلنے لگا۔ خوب صورت سانچوں میں بجی تصاویر سانچوں کے کھوکھلے ہونے پر اچانک زمین پر آ رہیں اور فرنیچر اور دیگر سامان کو بھی مکوڑے یوں کھانے لگے جیسے دیمک لکڑی کو چاٹ لیتی ہے۔ ہمارا وہ گھر کہ جس سے متعلق میں نے قیاس کیا تھا کہ جنت اس سے زیادہ مختلف نہ ہوگی اب جہنم کی صورت اختیار کرتا جا رہا تھا۔ ہم جو دن رات گھر کو سجانے اور اس کے حسن میں اضافے کی تدابیر سوچتے اور انہیں عملی جامہ پہنا کر خوش ہوتے تھے اس فکر میں مبتلا رہنے لگے کہ آہستہ آہستہ چیزوں کو کھوکھلا ہونے سے کیونکر بچایا جائے؟ ہم نے اڑوس پڑوس ہی کیا ہر جاننے والے کو اپنی پریشانی سے آگاہ کیا کہ شاید کوئی ہمیں مکوڑوں سے چھٹکارے کا حل دے سکے، لیکن ہر دوا اور ہر حل ان میں مزید اضافے کا سبب بنا۔ مکوڑے گھر کے دروازے، کھڑکیاں ہی نہیں بنیادیں بھی کھوکھلی کرتے جا رہے تھے۔ ہم بے بسی سے انہیں دیکھتے، کڑھتے، کچھ کو مارتے اور پھر تھک کر بیٹھ جاتے۔ رفتہ رفتہ یہ ہوا

کہ ہم گھر کی خوب صورتی، سجاوٹ یا کسی بھی سلیقے سے بے نیاز ہونے لگے۔ ہم اب اپنے ہی گھر میں اجنبیوں کی طرح رہنے لگے اور مکوڑوں کے تدارک کے کسی بھی حل سے ہمیں کوئی عملی دلچسپی نہ رہی۔ گھر ہمارے لیے ایسی سرائے کی صورت اختیار کر گیا جہاں ہمیں بس رات گزارنا ہو اور اس سے زیادہ ہمیں اس سے کوئی سروکار نہ ہو۔

گزشتہ رات ایک طویل مشاورت کے بعد میں نے اور عالیہ نے گھر سے متعلق کچھ امکانی صورتوں کو سامنے رکھا۔ ایک صورت یہ تھی کہ ہم اس گھر کو کرائے پر اُٹھا رکھیں یا بیچ دیں۔ مگر اس امکان میں خرابی کی صورت یہ تھی کہ ہم نے خود ہی مکوڑوں کی سنگینی کا اتنا واویلا کر دیا ہے کہ شاید کوئی بھی اسے خریدنے یا کرائے پر لینے کے لیے آمادہ نہ ہو۔ دوسری صورت یہ ہے کہ اب کسی بھی طرح ہمیں مکوڑوں کے ساتھ جینا سیکھ لینا چاہیے۔ یہ دوسرا حل بھی شاید اتنا آسان تو نہیں مگر کیا کریں کوئی تیسرا راستہ بھی تو دکھائی نہیں دے رہا......!

کہانی لاپتہ

عابد میر

اتنا تو یاد نہیں کہ میری اس کی پہلی ملاقات کب' کہاں اور کیسے ہوئی لیکن مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ بچپن میں ہم ایک ساتھ کھیلے تھے۔ ہماری اچھی خاصی سنگت تھی۔ کبھی کبھار وہ آ کر میرے بستر پہ لیٹ جاتی۔ کئی کئی دن تک میرا پیچھا نہ چھوڑتی لیکن میں نے اسے کبھی سنجیدہ نہیں لیا۔ اس کے وجود کو کبھی اتنی زیادہ اہمیت نہ دی۔ جوانی کے دنوں میں پھر جب میں یونیورسٹی پڑھنے چلا آیا تو ہمارے درمیان کوئی رابطہ نہ رہا۔ اس دوران میں عشق کی لت میں ایسا گم ہوا کہ دنیا و مافیا سے بے خبر ہو گیا۔ مجھے کسی کی ضرورت ہی نہ رہی اور پھر ایک روز...... میں خود کسی کی ضرورت نہ رہا......

ایسا ٹوٹا کہ سمٹنا محال معلوم ہوتا تھا' بس یوں لگتا تھا کہ دنیا ختم ہو چکی ہے' زندگی بے مقصد ہو چکی ہے' اب سب کچھ ختم ہو جانا چاہئے۔ تب میرے وہم و گمان میں بھی نہ تھا کہ میرے بچپن کی وہ ساتھی ایک روز یوں آ کر میرا دامن تھام لے گی اور میرے بکھرے ہوئے وجود کو سمیٹ کر مجھے نئے سرے سے تخلیق کرے گی۔

یہ انھی دنوں کی بات ہے جب دسمبر کی ٹھٹھرتی سردیوں میں' مَیں کیمپس کی کینٹین کے کونے والے بینچ پر بیٹھا زندگی کی بے معنویت میں گم رہا کرتا تھا۔ ایک روز اسی عالم میں گم صم بیٹھا تھا کہ مجھے بینچ پر کسی دوسرے وجود کی موجودگی کا احساس ہوا۔ نظریں اٹھا کر دیکھا تو حیران رہ گیا کہ یہ سندر پری کون ہے

اور کب میرے پہلو میں یوں چپکے سے آ کر بیٹھ گئی......!

''پہچانا؟''

میرے کچھ کہنے سے پہلے ہی اُس نے مجھے گم صم دیکھ کر مسکراتی نظروں سے استفہامیہ انداز میں پوچھ ڈالا۔ میں تو گنگ تھا' کیا بولتا!

مسکراتے ہوئے بولی'' کیسے پہچانو گے......اتنا عرصہ بھلائے جو رکھا، ایک نازنین کا ساتھ کیا ملا، تم نے تو بچپن کی سہیلی کو بھی بھلا دیا......واقعی تم فطرتاً بے وفا آدمی ہو!''

مجھے جھٹکا سا لگا' میرے متعلق جو اتنی گہری بات جانتا ہو وہ کوئی میرا انتہائی قریبی ہو سکتا ہے۔

''کون ہو تم؟'' نجانے کب اور کیسے بے ساختہ میرے منہ سے نکل گیا۔

''میں......تمہاری کہانی!'' اُس کی آنکھوں میں شرارت مسکرا رہی تھی۔

''میری کہانی' اتنی سندر تو نہیں ہو سکتی!'' یہ بات میں نے زیرِلب یوں کہی کہ شاید اس تک نہ پہنچ سکی۔

''میں جانتی ہوں تم مجھے بھلا چکے ہو......'' اس نے خود ہی بولنا شروع کر دیا......''جیسے تم مرد سارے فطرتاً بے وفا ہوتے ہو' ایسے ہی میری سرشت میں ہے کہ ایک بار کسی کا دامن تھام لوں تو قبر تک اس کے ساتھ جاتی ہوں اور میں تمہاری طرح کبھی تنہا اس لئے نہیں ہوتی کیونکہ میں کسی ایک شخص کی زلفِ گرہ گیر کی اسیر ہونے کی بجائے عام انسانوں میں گھل مل جاتی ہوں' اُن کے بیچ رہتی ہوں' اُن جیسی بن جاتی ہوں اور انہی کی باتیں کرتی ہوں۔ میری صنف کی کچھ سہیلیاں مجھے ٹوکتی بھی ہیں جو فیشن ایبل ہیں' جدید طرزِ زندگی کو پسند کرتی ہیں' مصنوعی میک اپ کے ذریعے کچھ دکھانے اور کچھ چھپانے کی قائل ہیں' اُن کے نزدیک میں دقیانوسی ہوں اور 'زندگی کے فن' سے ناواقف ہوں' اِسی لئے پُرکشش اور جاذبِ نظر نہیں لیکن میں ان کی باتوں کی پروا نہیں کرتی' میں باتوں پر کان دھرنے کی بجائے اپنے حصے کا کام کرنے پر یقین رکھتی ہوں......'' یہ کہہ کر اُس نے میری طرف دیکھا اور بڑے رومانوی انداز میں کہنے لگی ''تمہیں بھی اِسی شفاء کی ضرورت ہے' لوگوں میں رہنے کی' اُن جیسا بننے اور اُن کی باتیں کرنے کی۔ تمہیں سمیٹ کر لوگوں کے بیچ لے جانا ہے' یہی میرا کام ہے' چلو میں تمہیں لینے آئی ہوں......'' یہ کہہ کر اُس نے اپنا مرمریں ہاتھ آگے بڑھا دیا۔

اُس کی باتوں میں' آنکھوں میں' ہاتھوں میں' جانے کیا کشش تھی کہ کچھ کہے سنے بغیر میں نے اُس کا ہاتھ تھام لیا اور اُس کے ہاتھوں میں آتے ہی ایک پل میں مجھے محسوس ہوا کہ میرا بکھرا ہوا وجود سمٹنے لگا ہے۔

اُس نے مجھے سب سے پہلے 'زندگی' سے ملوایا اور پھر مقصد تک پہنچانے کیلئے لوگوں کے بیچ میں لے گئی۔ میں جو اب عوام الناس کے درمیان میں آیا تو حیران رہ گیا۔ اِس قدر بھوک' محرومی' افلاس' محکومی'

غلامی، جبر، استحصال...... اُف میرے خدا، یہ سب کچھ میرے اردگرد موجود تھا اور میں ان سب سے بے خبر تھا...... میں اپنے آپ سے شدید شرمندہ ہوا۔

"پریشان ہونے کی ضرورت نہیں۔" وہ نجانے کیسے کیفیات سے جذبات بھانپ لیتی تھی، میری کیفیت دیکھ کر کہنے لگی "تم سے غلطی ضرور ہوئی ہے لیکن اس کا کفارہ یہی ہے کہ اب تم اپنے استحصال زدہ، بھوکے، ننگے، غلام عوام کے بیچ میں رہ کر ان سے باتیں کرو، ان کی باتیں کرو۔"

"...... لیکن اتنا کٹھن کام میں کیسے کر پاؤں گا۔" میں نے دل ہی دل میں سوچا، اُس نے میری کیفیت کو بھانپ لیا اور کہا "میں تمہارے اظہار کا وسیلہ بنوں گی۔"

اُس کی مسکراہٹ، قوت آمیز تھی۔

وہ میری ساتھی بنی، حوصلہ بنی، اظہار بنی، حتیٰ کہ میری شناخت بن گئی، ہم دونوں مل کر اپنے لوگوں کی باتیں کرتے، اُن کی محکومیوں اور محرومیوں کے قصے کہتے اور ایک دوسرے سے اپنی بے بسی کا اظہار کرتے رہتے۔ اِس دوران وہ میرے اس قدر قریب آ گئی تھی کہ اس کے بغیر میں خود کو لاوجود محسوس کرتا تھا۔

ایک روز میں اُسے شہر کی ایک ادبی نشست میں اپنے ساتھ لے گیا۔ میں نے اُس کا تعارف کروایا۔ اِس کے باوجود ایک صاحب نے استہزائیہ انداز میں کہا "بھئی یہ کیا چیز ہے؟"

مجھے ایک دھچکا سا لگا۔ اُس نے سہمی سہمی سی نظروں سے میری طرف دیکھا۔ شہر کے تمام اعلیٰ ادیب اور ناقدین جمع تھے۔ میں ایک نوآموز و نووارد......!

ڈرتے، رکتے، جھجکتے ہوئے کہا "جی یہ کہانی ہے!"

"اچھا......!" ایک بڑے ہی معروف ناقد نے چشمے کے پیچھے سے گھورتے ہوئے کچھ ایسے معنی خیز لہجے میں یہ لفظ ادا کیا کہ تمام حاضرین زیرِ لب مسکرانے لگے۔

"مجھے تو یہ کسی سیاسی رہنماء کی گفتگو لگتی ہے، بھئی ایک فن پارے میں اور سیاسی بیان میں کوئی تو فرق ہونا چاہئے۔" یونیورسٹی میں جدید ادب پڑھانے والے ایک پروفیسر نے رائے دی۔

"اصل میں نئی نسل نے سماج کا فلسفیانہ اور دانشورانہ انداز میں تجزیہ کرنا چھوڑ دیا ہے، اس لئے ادب میں اب گہرا فکری رویہ مفقود ہوتا جا رہا ہے۔" ایک دانشور نے رائے دی۔

"بھئی نئے لکھنے والے جب عالمی ادب کا مطالعہ نہیں کریں گے تو ظاہر ہے ایسے ہی کنویں کے مینڈک بنے رہیں گے۔" ایک ادیب نے گرہ لگائی۔

"میاں ادب میں یہ صحافت کی طرح شارٹ کٹ نہیں چلتا، یہ تو خونِ جگر کا کام ہے، اب ادب میں اور صحافت میں کوئی تو فرق رکھو نا۔" ایک بزرگ شاعر نے وصیت نما نصیحت کی۔

"دیکھیں بات یہ ہے کہ ادب نئے موضوعات اور تنوع کا نام ہے۔ محرومی، محکومی، جبر، استحصال،

سامراج وغیرہ یہ سب اب گھسے پٹے موضوعات ہو چکے ہیں' دنیا چاند پر جا پہنچی ہے' عالمی ادب میں مابعد الطبیعات کو موضوعِ سخن بنایا جا رہا ہے' مابعد جدیدیت سے آگے کے تجربے ہو رہے ہیں' ایک ہم ہیں کہ اب تک محکومی اور محرومی کے سطحی نعروں سے آگے نہیں بڑھ سکے' ادب میں سیاسی نعرہ بازی ہی اس کے زوال کا سبب ہے۔ نئی تکنیک اور فنی باریکیوں کو بروئے کار لائے بغیر نئی کہانی نہیں لکھی جا سکتی' جب تک نئے لکھنے والے فن کو نہیں سمجھتے' اِسی طرح کی روکھی پھیکی کہانی لکھی جائے گی۔'' جدیدیت پر ڈاکٹریٹ کی ڈگری لینے والے ایک صاحب نے اپنا مفصل تجزیہ پیش کیا۔

اب سب کی نظریں صدرِ مجلس کی طرف مرکوز تھیں' جو اِس وقت شہر میں ادب کے اعلیٰ پارکھ سمجھے جاتے ہیں اور درجنوں کتابوں کے مصنف ہیں' ادب میں ان کی اعلیٰ خدمات ہیں۔

انہوں نے اپنے بالوں سے پاک سر پر ہاتھ پھیرا' اسی ہاتھ کو لمبے چوڑے چہرے پر پھیرتے ہوئے بڑی توند پر لے آئے اور گاؤ تکیہ سے ٹیک لگاتے ہوئے انتہائی سنجیدگی سے فرمایا'' بھئی اگر یہی نئی کہانی ہے تو آیئے نئے ادب کی فاتحہ پڑھ لیجئے......''

حاضرینِ محفل زیرِ لب مسکرانے لگے۔ اُن کی رائے کو گویا سند مل گئی تھی...... خندہ زن سرگوشیاں ہونے لگیں۔

دفعتاً مجھے اپنے پہلو میں کسی کی سسکیوں کی آواز آئی۔

میں نے جو مڑ کر دیکھا تو اُس خوبرو حسینہ کی نشیلی آنکھیں آنسوؤں سے تر ہو چکی تھیں اور وہ مسلسل ہچکیوں میں روئے جا رہی تھی...... میری طرف پرشکوہ نظروں سے دیکھتے ہوئے وہ اِسی طرح روتی ہوئی محفل سے اٹھ کر چلی گئی۔

''صاحب! ادب میں بات دلیل سے ہوتی ہے' اشکوں سے نہیں!'' اس طنز اور طعنے نے مجھے بھی نم آنکھوں کے ساتھ وہاں سے نکلنے پر مجبور کر دیا۔

اِس کے بعد کہانی کو ایسی چپ لگی کہ جیسے اُس کے منہ میں زبان ہی نہ ہو۔ میں یہ سوچ کر ہی شرمندہ رہنے لگا کہ کہیں یہ سب میری وجہ سے تو نہیں ہوا' میں نے ہی شاید اُس کی شکل ایسی بگاڑ دی ہے کہ کوئی اُسے کہانی ماننے کو تیار ہی نہیں' ورنہ وہ ایسی باتوں سے مایوس تو کبھی نہیں ہوئی......

ہمیشہ کی طرح اُس نے کیفیات سے میرے جذبات کو بھانپ لیا اور ایک روز خود ہی آ کر کہنے لگی ''تمہارا کوئی دوش نہیں' میں تو خود تمہارا اظہار بنی تھی' تم نے جو دیکھا وہی کہا...... مجھے رنج اپنی ذلت کا نہیں' اُن اعلیٰ دماغ لوگوں کی ذہنیت کا ہے جو ادب میں عام آدمی کی بات کو نعرہ بازی سمجھتے ہیں جو ذہنی طور پر مردہ ہو چکے ہیں' اُن کی صرف ایک ہی قوت زندہ ہے' حظ حاصل کرنے کی قوت...... وہ عوام کے بیچ میں رہ کر اُن کی باتیں کرنے کی بجائے اپنی بنائی خودساختہ فنی دنیا میں غرق رہنے میں عافیت محسوس کرتے ہیں جہاں انہیں فکری محنت کی بجائے ذہنی عیاشی میسر ہو......'' میرا ہاتھ تھامتے ہوئے اُس نے کہا ''اور دوست!

رونا مجھے خود پر نہیں تم پر آیا کہ ان مردہ ذہن لوگوں کے ساتھ رہ کر تم جیسے زندہ فکر لوگوں کا کیا ہوگا......؟''
میرا ہاتھ چھوڑتے ہوئے وہ اٹھ کھڑی ہوئی اور جاتے ہوئے کہنے لگی ''تمہارے شہر کے یہ اعلیٰ دماغ لوگ گدھ بن چکے ہیں جو اپنی ہی مردہ فکر کو نوچ رہے ہیں، جن کی خواہش اور کوشش ہے کہ ہر متحرک اور زندہ چیز مردہ ہو جائے تاکہ وہ اسے اپنی خوراک بنا سکیں۔'' یہ کہہ کر وہ چپکے سے چل دی۔

اِس کے بعد کہانی کے لہجے میں خاصی تلخی آ گئی، اُس کے ہونٹوں کی دلنشین مسکراہٹ غائب ہو گئی تھی۔ ہمارے بیچ بات چیت بھی کم ہو گئی تھی، وہ بس اپنی بات کہہ کر چلی جاتی۔

اور پھر ایک روز وہ انہونی ہوئی جس نے مجھے ایک بار پھر توڑ کر رکھ دیا۔

میں طلبہ تنظیم کی ایک تقریب میں شرکت کر کے واپس آ رہا تھا، وہ میرے ساتھ ہی تھی۔ واپسی پر ہم دونوں ایک چینکی ہوٹل پر بیٹھ کر چائے پی رہے تھے کہ کچھ وردی پوش آئے اور ہم سے تفتیش کرنے لگے۔ میرا تعارف پوچھنے کے بعد انہوں نے اُس کی طرف گھورتے ہوئے دیکھا اور پوچھا ''یہ کون ہے؟''

''میں کہانی ہوں۔'' اس نے خود ہی بڑی سختی سے جواب دیا۔

''کس کی کہانی ہے بے!'' ایک وردی پوش نے تلخی سے پوچھا۔

''میں اپنے دیس کے لوگوں کی کہانی ہوں، میں ان کی محکومی اور محرومی کی کہانی ہوں، میں ان کے ساتھ ہونے والے جبر کی کہانی ہوں، میں تمہارے استحصال کی کہانی ہوں، میں ہر مظلوم کی کہانی ہوں، ہر عہد کی کہانی ہوں، سمجھے تم!'' وہ اس قدر غصے میں تھی کہ اس کا رنگ سرخ پڑ گیا تھا۔

''سر اس کا تو حلیہ ہی نہیں، لہجہ بھی سیاسی ہے۔'' دوسرے وردی پوش نے حیرت اور غصے کے ملے جلے جذبات میں کہا۔

''کیا تم اس ملک کو مانتے ہو؟'' تنومند وردی پوش نے اس کے گریبان سے پکڑ کر عجیب سوال پوچھ ڈالا۔

''میں کسی جھوٹ اور فریب کو نہیں مانتی۔'' اس نے غصے سے پھنکارتے ہوئے کہا۔

''سر یہی ہے وہ غدار جس کے وجود نے شرپسندی پھیلا رکھی ہے، پکڑ لیں اسے۔'' اسی اہلکار نے غصے سے کہا۔

اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے انہوں نے اسے گھیرے میں لے لیا اور اسے بالوں سے پکڑ کر گھسیٹتے ہوئے، منہ پر تھوکتے اور لاتیں، مکے مارتے ہوئے گاڑی میں بٹھا کر لے گئے۔ میں لاکھ چلاتا رہا کہ وہ معصوم ہے، اسے کچھ نہیں پتہ، تم لوگ کون ہو، اس کا جرم کیا ہے؟ اسے کہاں لے جا رہے ہو...... مگر انہوں نے میری ایک نہ سنی اور مجھے دھکیل کر دور پھینک دیا۔ اپنی بے بسی پر میں خود پہ لعنت بھیجتا رہا......

شہر بھر میں اُس کیلئے مظاہرے ہو رہے ہیں' اُس کی رہائی اور اُسے منظرِ عام پر لانے کے مطالبے ہو رہے ہیں' شہر میں اُس کے چاہنے والے' سیاسی کارکن' طلبہ' عوام اُس کے لئے پریشان ہیں اور اُس کی کمی کو شدت سے محسوس کرتے ہیں۔

شہر کے ناقدینِ فن اب آرام سے ہیں' اُن کے خیال میں نیا ادب مردہ ہو چکا ہے اور وہ دن رات اُس کی لاش کو نوچتے رہتے ہیں۔

کہانی لاپتہ ہے......

اور مجھے اُس کی بات یاد آتی ہے تو لگتا ہے کہ میں بھی مردہ ہو چکا ہوں' مجھے اپنے چاروں اُور گدھ منڈلاتے ہوئے نظر آتے ہیں!!

"جب رابندر ناتھ ٹیگور کی کتاب "گیتان جلی" شائع ہوئی میں انگلستان میں موجود تھا۔ جس طرح شورش وانقلاب کے بعد سیاسیات کے عالم میں ہر شے زیروزبر ہو جاتی ہے، ٹیگور کی آمد اور فتوحات نے قلم رَوِسخن کو درہم برہم کر دیا تھا۔ W.B Yeast آئرلینڈ کے افسر الشعرا Earnest Rhyms ویلز کے ادیب محترم اور خود ملک الشعرائے انگلستان ان کو موجودہ زمانہ کی شاعری کا تاج پیش کر رہے تھے۔

جہاں سے میں اکثر کتابیں خریدا کرتا تھا، داخل ہُوا۔ دکان دار نے اپنے خریداروں سے ازراہِ فخر کہا" یہ ٹیگور کے ہم وطن ہیں۔" ہر طرف سے مجھ پر یورش ہونے لگی اور" آپ کو اور ہندوستان کو مبارک ہو" کی صدائیں بلند ہونے لگیں۔

ایک خاتون (گیتان جلی کتابوں میں سے اُٹھا کر)" یہ تراجم درست بھی ہیں یا نہیں؟"

ایک صاحب:" گیتان جلی کے لفظ کی ترکیب ازروئے قواعد کیا ہے؟"

ایک دوسری خاتون: (گیتان جلی دکھلا کر)" کیا حضرت مصنف کی صورت بالکل ایسی ہی ہے؟ ماشاللہ! کیا پاکیزہ، ہندالمثالی خدوخال ہیں"

میں نے بہ مشکل تمام ٹیگور کے ان غائبانہ مداحوں سے رہائی پائی۔"

(ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری)

فاختہ کو بارُود نے جلا دیا

فریحہ وحید

اس چھوٹی سی سُرمئی ندی میں پانی بہت دیر سے ٹھہرا ہُوا تھا...... خاموش...... ندی پر ایک چھوٹا سا پُل بنایا گیا تھا جو کبھی کبھی تیز سرد ہوا کے چلنے سے جھول جاتا تھا اور اس کے اطراف ٹیڑھی میڑھی بھوری لکڑیوں کا جنگلا بنا ہُوا تھا اور زرد سوکھی بیل ان ٹیڑھی میڑھی لکڑیوں کے جنگلے سے یوں لپٹی ہوئی تھی گویا انھی سے پھوٹ نکلی ہو۔ ندی سے پَرے کہیں کہیں زرد ہَری سی کائی نے زمین کو ڈھانپ رکھا تھا۔ نیلے سُرمئی آسمان سے برف کے بھر بھرے گالے یوں آہستہ، گر رہے تھے گویا کوئی ننھا سا فرشتہ بادلوں کو مسل مسل کر مٹھی کی قید سے آزاد کر رہا ہو۔ برف سے ڈھکے درخت کہیں کہیں سے برف کی اوڑھنی ہٹا کر وہ مغموم ماحول دیکھ رہے تھے جہاں کبھی بڑے بڑے سفید پروں والی امن کی پریاں آسمان سے اُتر کر پیار کے سنہرے گیت گایا کرتی تھی۔ بے ترتیب سے بکھرے ہوئے گھر سہمے ہوئے بچوں کی طرح کس قدر اُداس تھے۔ دور درختوں کے ہجوم سے پَرے آہستہ آہستہ اوپر کو اُٹھتا ہُوا دھواں کبھی کبھی تیز چلنے والی ہوا سے منتشر ہو جاتا تھا۔ شاید شیطان نے پھر آگ کا گولہ ادھر پھینکا۔ سُونا سورج بادلوں میں چھپا ہُوا تھا اور ہلکی زرد سی روشنی تمام ماحول کو اُداس کئے ہوئے تھی۔ ندی کے دوسری طرف لکڑی سے بنا پوسٹ آفس تھا۔ پوسٹ آفس میں بکھری ہوئی میز کرسیوں کے درمیاں دو ننھے وجود تیزی سے کسی کام میں مصروف تھے۔ گویا ایک

دوسرے کو یک سر فراموش کیے ہوئے ہوں یا ایک دوسرے کی موجودگی سے بالکل بے خبر چھوٹی سی براؤن بدنما میز پر لکڑی کے چند ٹکڑوں کو جوڑ کر بنایا گیا چھوٹے سے بحری جہاز کا ڈھانچہ اور سفید کپڑے کا ٹکوئی ٹکڑا پڑا تھا۔ کچھ اور چھوٹے بڑے لکڑی کے ٹکڑے اور ایک پُرانا قلم جو شاید بہت دیر سے استعمال نہیں ہُوا تھا۔ ایک گہری اُداسی نے سارے ماحول کو اپنی لپیٹ میں لے رکھا تھا۔ اس غضب کی سردی میں گھٹنوں سے اونچے فراک پہنے دوڈری سہمی بچیاں سردی سے یک سر بے نیاز اپنے کام میں مصروف تھیں۔ ایک لڑکی جو دوسری سے قدرے چھوٹی دکھائی دیتی تھی، نے ہاتھ سے منہ پر آ جانے والے بالوں کو پیچھے کیا۔ اپنے فراک کی جیب سے کاغذ نکالا اور اُس کی تہوں کو کھول کر دوسری لڑکی کے سامنے میز کی کھردری سطح پر پھیلاتے ہوئے کہا

لکھو!..................

گیارہ بارہ برس کی بڑی لڑکی کی ہلکی بھوری آنکھوں میں گہری بُزرگانی سوچ تھی۔ اُس نے قلم کو اپنی چھوٹی چھوٹی انگلیوں اٹکایا اور میز پر پھیلے کاغذ کی ہلکی میلی سی سفید سطح کو گھورا۔ اُس کے ہونٹ آہستہ سے ہلے جیسے کچھ بڑبڑائی ہو۔ چھوٹی لڑکی نے دونوں کہنیاں میز پر ٹکائیں اور ٹھنڈی زمین پر ٹانگیں بچھادیں اور بے چینی سے بولی!

گل......لکھونا......!

کاغذ پر کسی نادیدہ نقطے کو گھورتی بڑی لڑکی نے اپنی تھکی تھکی آنکھیں چھوٹی لڑکی پر مرکوز کیں۔

"کیا لکھوں۔"

پھر اُس نے قلم میز پر رکھا اور اپنے چہرے پر ہاتھ پھیرنے لگی۔ جیسے نا اُمیدی کے احساس کو چھپانا چاہتی ہو۔ اچانک دور کہیں شیطان نے پھر آگ کا گولہ پھینکا......خاموشی تتر بتر ہوگئی اور لکڑی کے مکانوں کے جلنے کی آواز بہت دور سے بھی بہت صاف سنائی دے رہی تھی۔

تیز سرد ہوا نے بارُود کی ناخوش گوار بُو کو ساری فضا میں پھیلا دیا تھا۔ چھوٹی لڑکی نے سر اُٹھا کر خوف سے چھت کو گھورا اور بھاگ کر میز کی دوسری طرف کھڑی لکڑی سے بنے جہاز کے ڈھانچے کو کپکپاتے ہوئے دیکھتی ہوئی خوف زدہ گل سے لپٹ گئی۔ ننھے ننھے آنسو آنکھوں سے بہہ کر گالوں تک لڑھک آئے تھے۔ اور پھر پوسٹ آفس کے ویران کمرے میں سسکیاں گونجنے لگیں۔ خوف نے دونوں بچیوں کو اپنے کام سے غافل کر دیا تھا اور اب وہ دونوں ایک دوسرے سے لپٹی رو رہی تھیں۔

اور ہاں..........ایسا نہیں تھا کہ وہ تنہا تھیں..........دور دور بہت دور..........

شاید کوئی اُن کے غم میں افسردہ تھا تبھی تو آسمان بھی اپنے اندر کا غم برف کے بھربھرے گالوں کی صورت اُگل رہا تھا۔ ضرور کوئی اُن کے غم میں برابر کا شریک تھا۔

گل..........!

رابی نے بکھرے ہوئے سنہری بالوں والا سر اُٹھایا اور اپنی بڑی بہن کی ٹھوڑی چھو کر سسکیوں میں بولی:

''کوئی کیوں نہیں آتا.......... ہمیں ڈر لگتا ہے!!! انھیں لکھوں نا...... وہ آئیں''

گل نے اپنی ننھی بہن کے ماتھے کا بوسا لیا اور اُس کے گالوں پر بہتے آنسو صاف کئے اور تیزی سے میز پر پڑا قلم اُٹھایا۔ کاغذ پر نظر جما کر کچھ سوچا اور لکھنے لگی:

''دوستوں...... بہت دیر سے رات کی سیاہی پھیلی ہے۔ اس لیے بڑے بڑے سفید پَروں والی امن کی پریاں آسمان سے نہیں اُترتیں۔ ہماری پیاری فاختہ کو بارود نے جلا دیا ہے ہمارے کھلونے زمین میں دَب گئے ہیں۔ ماں اور ابّی...... فاطمہ اور عمر...... سب گم ہو گئے ہیں۔ اور ہم تنہا ہیں۔ تم آؤ گے تو صبح کا اجالا تمھارے ساتھ آئے گا اور ہم سب مل کر شیطان کو ہرا دیں گے۔ ہمیں ڈر لگتا ہے...... آ جاؤ نا.........!!''

ننھی رابی گل کو دیکھ رہی تھی لکھتے ہوئے جس کی آنکھوں سے ننھے ننھے آنسو بہہ رہے تھے۔

میری پیاری ماں......!!! اُس نے سسکی بھرتے ہوئے لکڑی سے بنے جہاز میں سفید کپڑے کا بادبان لگایا اور کاغذ کو تہہ کر کے جہاز میں رکھا اور تیزی سے مُڑی......

''...... آؤ...... جا کر اسے ندی میں بہا دیں۔''

رابی نے اُس کے بازو کو جکڑا اور دونوں آہستہ آہستہ چلتی ہوئی پوسٹ آفس کے لکڑی کے خستہ جھولتے ہوئے دروازے تک آئیں۔ باہر اب بھی ہلکی ہلکی برف باری ہو رہی تھی۔ دونوں یوں خوف زدہ ہو کر ادھر اُدھر دیکھتی ندی کی طرف جا رہی تھیں گویا شیطان آگ کا گولہ پھینکنے کے لیے انھی کی تاک میں ہو اور وہ باخبر بھی ہوں۔ ہلکا ہلکا دھواں ابھی بھی پھیلا ہُوا تھا۔ اور دھیما سا اندھیرا زرد اجالے کو مزید گدلا کر رہا تھا۔ اور برف کے بھر بھرے گالے آہستہ آہستہ زمین پر اُتر رہے تھے۔ گل اور رابی سہمی نظروں سے ادھر اُدھر دیکھتی ندی کے کنارے آ گئیں۔

ندی کا ہلکا سُرمئی پانی اب دھیرے دھیرے بہہ رہا تھا۔ سُرمئی سطح پر برف کے گالے اُترتے، کچھ دور تک بہتے پانی کے جاتے اور ساتھ خود بھی پانی میں ڈھل جاتے۔ گل نے لکڑی کے ننھے جہاز کو پانی کی سطح پر آہستہ سے رکھا اور مسکراتی نظروں سے رابی کو دیکھا۔ رابی کے خشک ہونٹ پھیل گئے اور اُس نے دونوں ہاتھوں کو خوشی کی شدت سے بھینچ کر اپنی ٹھوڑی کے نیچے جما دیا۔ سفید بادبان والا لکڑی کا ننھا جہاز اپنے اندر انتظار کا پیغام لیے ندی کے پانی کے ساتھ دھیرے دھیرے بہتے ہوئے ندی پر بنے پُل کے نیچے سے گزر کر آگے تک جا رہا تھا۔ دو معصوم بچیوں کی ننھی مسکراتی تھکی تھکی اُمید بھری آنکھیں خوشی سے دمک رہی تھیں اور اب وہ دونوں ندی کے کنارے جہاز کے ساتھ ساتھ چل رہی تھیں۔ اس امید کے ساتھ کہ یہ ضرور امن کے علم برداروں تک پیغام لے کر پہنچے گا۔

''چلو چلیں.......!'' گل نے رابی سے کہا

''کہاں......؟''

''چلتے ہیں۔اب ہمیں انتظار کرنا ہے۔جہاز پیغام لے کر اُن تک پہنچے گا۔جو ہم سے پیار کرتے ہیں۔وہ ہماری مدد کو آئیں گے اور پھر ہم چھڑیاں مار کر شیطان کو یہاں سے بھگا دیں گے۔'' گل نے پیار سے اپنی چھوٹی بہن کو اُمید دلائی۔

''ہاں.......پھر ماں بھی آجائے گی.......امی.......ہمارے دوست

سب................ہم نئے کھلونے لیں گے.......

ماں مجھے نئی گڑیا بنا کر دے گی.......ہے ناں.............!!''

رابی آہستہ آہستہ گل سے کہنے لگی اور پھر دونوں پیغام بر جہاز پر الوداعی نظر ڈال کر خاموش، سہمے برف سے ڈھکے گھروں کی طرف چل دیں، جہاں کوئی کسی کا منتظر نہیں تھا اور.......اُسی لمحے شیطان نے آگ کا گولہ اُن ننھی اور بہت دنوں بعد خوش ہونے والی پَریوں کی طرف اُچھال دیا۔کائی زدہ برف سے ڈھکی زمین یک دَم پھٹی اور اُس کے اندر کا غبار کئی فٹ اوپر کو اُچھلا.......ارد گرد کے مکان تیزی سے جلنے لگے۔درختوں پر جمی برف تیزی سے پگھلی اور ہر طرف دُھواں پھیل گیا۔خاموش کھڑے درخت برف کے پیراہن سے نکل آئے تھے ار خاموش نظروں سے اُن پریوں کی شکست دیکھ رہے تھے جو اپنوں کی منتظر تھیں

.......پھولوں کی واپسی کی منتظر.......

اپنے ننھے دوستوں کی منتظر.......

وہیں کائی پر بکھری برف پر خون کے دور دور تک پھیلے دھبے صبح کے اُجالے کی حسرت لیے ہوئے تھے اور لکڑی کا سفید بادبان والا پیغام بر جہاز تو کب کا اُلٹ کر ندی کے سُرمئی سینے میں ڈوب چکا تھا۔

الف انا کے پورے قد میں چلتا ہوں
شرط فقیری پوری تو ہو جاتی ہے

آفتاب اقبال شمیم

(۱)

عشق میں یہ مجبوری تو ہو جاتی ہے
دنیا غیر ضروری تو ہو جاتی ہے

چہرے کو بے چہرہ کر کے بدلے میں
چلئے کچھ مشہوری تو ہو جاتی ہے

سچ کہتے ہو، روز کی دنیاداری میں
اپنے آپ سے دوری تو ہو جاتی ہے

جزیہ ہے جو روز کے زندہ رہنے کا
ہم سے وہ مزدوری تو ہو جاتی ہے

سچ وہ مرشد، جس کی ایک سفارش پر
عرضی کی منظوری تو ہو جاتی ہے

اہل جنوں آسودہ ہوں جس مٹی میں
وہ مٹی کستوری تو ہو جاتی ہے

(۲)

ہر کسی کا ہر کسی سے رابطہ ٹوٹا ہوا
آنکھ سے منظر، خبر سے واقعہ ٹوٹا ہوا

کیوں یہ ہم صورت رواں ہیں مختلف اطراف میں
ہے کہیں سے قافلے کا سلسلہ ٹوٹا ہوا!

وائے مجبوری کہ اپنا مسخ چہرہ دیکھئے
سامنے رکھا گیا ہے آئینہ ٹوٹا ہوا

خود بخود بدلے تو بدلے یہ زمیں، اس کے سوا
کیا بشارت دے ہمارا حوصلہ ٹوٹا ہوا

خواب سے آگے شکستِ خواب کا تھا سامنا
یہ سفر تھا مرحلہ در مرحلہ ٹوٹا ہوا

کچھ تغافل بھی خبرداری میں شامل کیجئے
ورنہ کر ڈالے گا پاگل، واہمہ ٹوٹا ہوا

(۳)

وہ عطرِ خاک اب کہاں پانی کی باس میں
ہم نے بدل لیا ہے پیالہ گلاس میں

کل رات آسمان مرا مہماں رہا
کیا جانے کیا کشش تھی مرے التماس میں

یہ امتیاز، نفی آدم کہیں جسے
دنیا بٹی ہوئی ہے عوام و خواص میں

ممنون ہوں میں اپنی غزل کا، یہ دیکھئے
کیا کام کر گئی مرے غم کے نکاس میں

میں قیدِ ہفت رنگ سے آزاد ہو گیا
کل شب نقب لگا کے مکانِ حواس میں

پھر یہ فسادِ فرقہ و مسلک ہے کس لئے
تو اور میں تو ایک ہیں اپنی اساس میں

غلام حسین ساجد

(۱)

کسی طرح ، کسی صُورت سے باز آیا میں
لو آج کارِ محبت سے باز آیا میں

کِیا جو غور زمانے کی سُست گامی پر
تو کارِ عشق میں عجلت سے باز آیا میں

عطا ہو راحتِ موجود کا پتہ مجھ کو
دیارِ مستی و حیرت سے باز آیا میں

بدن کو چھوڑ کے اور روح کو رفو کر کے
متاعِ غیر کی صحبت سے باز آیا میں

نظر سے نقشِ ملامت بھی نوچ پھینکا تھا
نہیں کہ حرف شکایت سے باز آیا میں

مری طرف بھی کسی آنکھ سے اشارہ ہوا!
کہ اپنے آپ عداوت سے باز آیا میں

مُجھے بھی ترکِ رفاقت کا شوق تھا ساجد
کہ اُس پری کی اجازت سے باز آیا میں

(۲)

میانِ راحتِ فصلِ بہار نکلے گا
اِسی طرح مرے دل کا غبار نکلے گا

یہ ریگ زار ہی ہے میرے قتل پر مامور
نہیں کہ خاک سے کوئی سوار نکلے گا!

کریں گی خلق اُسے میری بے بصر آنکھیں
وہ آئینہ جو سرِ کہسار نکلے گا

کروں گا اُس کے درو بام سے کنارہ میں
اگر یہ شہر بھی غفلت شعار نکلے گا

ذرا سی دیر میں پایاب ہو گا یہ دریا
اور اِس کے نیچے سے اِک ریگزار نکلے گا

ابھی تلاش میں اک نرم دل مسافر کے
ہزار ہا شجرِ سایہ دار نکلے گا

میں بے نقاب کروں گا عدو کو جب ساجدؔ
وہ کوئی میرا ہی خدمت گزار نکلے گا!

منظور ثاقب

روشنی چپ ہے اور ہوا ہے چپ
زندگانی کا قافلہ ہے چپ

ہم نفس! یہ صدا کا موسم ہے
اور تو ہے کہ بو رہا ہے چپ

یہ محبت کا روگ ایسا ہے
سامنے اس کے ہر دوا ہے چپ

گو یہ بیٹی ہے شب کے صحرا کی
دل کا شاعر اُجالتا ہے چپ

میرے دل میں اُتر گیا ہے دشت
چار جانب سخن سرا ہے چپ

جرم اعلان کرتا پھرتا ہے
چپ ہے قانون اور سزا ہے چپ

تیرے قانون میں ہے جرم صدا
تیرے مسلک میں مرحبا ہے چپ

دیوداسی کی چیخ پر ثاقبؔ
کیوں یہ مندر کا دیوتا ہے چپ

نعیم ثاقب

(۱)

وہ ہم قدم ضرور تھا ہم دم کبھی نہ تھا
گو اُس کا میرا ساتھ گھڑی دو گھڑی نہ تھا

اُمید کا چراغ لیے چل پڑا تھا میں
ماہِ شبِ تمام مری روشنی نہ تھا

یہ سانحہ کچھ ایسا اچانک نہیں ہُوا
میں جانتا تھا اور میں چُپ یونہی نہ تھا

جس وقت میں نے خود کو پکارا تھا زور سے
اُس وقت میرے ساتھ وہاں پر کوئی نہ تھا

اُس نے مرے پڑاؤ کا مطلب غلط لیا
منزل تو خیر وہ مری رہ بھی کبھی نہ تھا

اب نام تک بھی یاد نہیں آ رہا مجھے
یادش بخیر، پہلے میں ایسا غبی نہ تھا

(۲)

کُھل کر مرے خلاف دُہائی بھی اُس نے دی
میں چُپ رہا تو میری صفائی بھی اُس نے دی

پہلے تو صرف اذنِ سفر ہی ملا ہمیں
جب چل پڑے تو آبلہ پائی بھی اُس نے دی

اِک لمس تھا کہ جس سے کیا اُس نے آشنا
اِک خوف تھا کہ جس سے رہائی بھی اُس نے دی

ثاقب مجھے پتہ ہے میں مجبورِ محض ہوں
ویسے تو دسترس میں خدائی بھی اُس نے دی

(۳)

زمانہ درمیاں حائل نہیں ہے
یہ دل ہی عشق پہ مائل نہیں ہے

کسی کا رزق بننا ہے اِسے اب
پرندہ بے وجہ گھائل نہیں ہے

مری آنکھوں میں وحشت ناچتی ہے
ترے پیروں میں اب پائل نہیں ہے

محبت ہو گئی متروک ثاقب
یہاں اِس کا کوئی قائل نہیں ہے

(۴)

میز پہ ایک چراغ جلائے رکھتا ہوں
اُسے بھی اپنے ساتھ جلائے رکھتا ہوں

نعیم ثاقب

(۱)

وہ ہم قدم ضرور تھا ہم دم کبھی نہ تھا
گو اُس کا میرا ساتھ گھڑی دو گھڑی نہ تھا

اُمید کا چراغ لیے چل پڑا تھا میں
ماہِ شب تمام مری روشنی نہ تھا

یہ سانحہ کچھ ایسا اچانک نہیں ہُوا
میں جانتا تھا اور میں چُپ یونہی نہ تھا

جس وقت میں نے خود کو پُکارا تھا زور سے
اُس وقت میرے ساتھ وہاں پر کوئی نہ تھا

اُس نے مرے پڑاؤ کا مطلب غلط لیا
منزل تو خیر وہ مری رہ بھی کبھی نہ تھا

اب نام تک بھی یاد نہیں آ رہا مجھے
یادش بخیر ، پہلے میں ایسا غبی نہ تھا

(۲)

کُھل کر مرے خلاف دُہائی بھی اُس نے دی
میں چُپ رہا تو میری صفائی بھی اُس نے دی

پہلے تو صرف اذنِ سفر ہی ملا ہمیں
جب چل پڑے تو آبلہ پائی بھی اُس نے دی

اِک لمس تھا کہ جس سے کیا اُس نے آشنا
اِک خوف تھا کہ جس سے رہائی بھی اُس نے دی

ثاقب مجھے پتہ ہے میں مجبورِ محض ہوں
ویسے تو دسترس میں خدائی بھی اُس نے دی

(۳)

زمانہ درمیاں حائل نہیں ہے
یہ دل ہی عشق پہ مائل نہیں ہے

کسی کا رزق بننا ہے اِسے اب
پرندہ بے وجہ گھائل نہیں ہے

مری آنکھوں میں وحشت ناچتی ہے
ترے پیروں میں اب پائل نہیں ہے

محبت ہو گئی متروک ثاقبؔ
یہاں اِس کا کوئی قائل نہیں ہے

(۴)

میز پہ ایک چراغ جلائے رکھتا ہوں
اُسے بھی اپنے ساتھ جلائے رکھتا ہوں

کھلی ہوئی ہے مجھ میں شاخ اِک نرگس کی
جس سے میں خود کو مہکائے رکھتا ہوں

بس اِک میرا دل ہی میرا دشمن
اُسے بھی میں سینے سے لگائے رکھتا ہوں

میری عمر پہ میرا بھی حق بنتا ہے
اپنے لیے بھی اِسے سجائے رکھتا ہوں

گہرے گہرے رنگ پسند نہیں مجھ کو
تھوڑا تھوڑا رنگ اُڑائے رکھتا ہوں

نوید رضا

(۱)

چراغ کم تھے سو کم پر ہی اکتفا کیا ہے
سیاہ رات نے ہم پر ہی اکتفا کیا ہے

سمندروں سے تو یہ پیاس بُجھ بھی سکتی تھی
سو اپنے دیدۂ نم پر ہی اکتفا کیا ہے

گلِ مراد تھا بس دو قدم کی دوری پر
لہٰذا پہلے قدم پر ہی اکتفا کیا ہے

یہ دل ٹھہرتا نہیں ہے کہیں گھڑی بھر کو
کہ اس غزاج نے رَم پر ہی اکتفا کیا ہے

(۲)

نظر آتی ہی نہیں راہ کی دشواری مُجھے
لیے پھرتی ہے کسی درد کی سرشاری مُجھے

اچھے وقتوں میں شب و روز تجھے دیکھتا تھا
مار ڈالے گی کسی روز یہ بے کاری مُجھے

میں ترے ہجر سے نکلوں تو بہت ممکن ہے

دوسرے ہجر کی کرنی پڑے تیاری مجھے
رفتگاں سے نکلتا کچھ بھی نہیں

میں نے سو بار یہ چاہا تھا کہ تجھ پر کھل جاؤں
روک لیتی تھی مگر بات کی تہ داری مجھے

(۳)

گفتگو میں ملال آگیا ہے
پھر تمھارا خیال آگیا ہے

لوٹنا پڑگیا ہے تیری طرف
زندگی کا سوال آگیا ہے

کیسا شکوہ چراغ سے کہ یہاں
چاند کو بھی زوال آگیا ہے

اب تجھے بھی میں بھول سکتا ہوں
مجھ میں اتنا کمال آگیا ہے

دل پہ مرقوم ایک زخم کی خیر
موسمِ رند مال آگیا ہے

(۴)

شہرِ جاں سے نکلتا کچھ بھی نہیں
اس گماں سے نکلتا کچھ بھی نہیں

چند یادیں نکلتی ہیں اور بس

رات چوپال میں گزرتی ہے
داستاں سے نکلتا کچھ بھی نہیں

غور کرتا ہوں میں تو میرے سوا
درمیاں سے نکلتا کچھ بھی نہیں

رات دن خاک اُڑتی رہتی ہے
خاکداں سے نکلتا کچھ بھی نہیں

(۵)

اور دُھندلا اُجالنے سے ہوا
میں تو گُم ہی سنبھالنے سے ہوا

ایسے معدوم ہوتا جاتا ہوں
جیسے پانی اُبالنے سے ہُوا

خاک میں مل گیا ہے پھر کوئی خواب
واقعہ سے اُچھالنے سے ہُوا

ایک چکر سے میں رہا، خود کو
ایک چکر میں ڈالنے سے ہُوا

ایسا ویران تو نہیں تھا درخت
کن پرندوں کو پالنے سے ہُوا

عابد سیال

(۱)

ذرا سی اِک خوشی کے انتظار میں کھڑے ہوئے
گزر چلی ہے زندگی قطار میں کھڑے ہوئے

کہیں سے توڑ دے یہ دائرہ سکوت کا
کہ سانس رُک رہا ہے اِس حصار میں کھڑے ہوئے

ٹٹولتے ہیں حافظے میں راہ کی نشانیاں
بھٹک کے اس غبارِ اعتبار میں کھڑے ہوئے

-----ق-----

برس کے کُھل گیا سرور بخش ابرِیسم رنگ
شجر ہیں جُھومتے اُسی خمار میں کھڑے ہوئے

ہرے بھرے شگوفہ ہائے نو کی طرح ہم بھی ہیں
کسی ہوائے یادِ خوشگوار میں کھڑے ہوئے

(۲)

عدم یقین کے اِس سرمئی حصار میں رہ
یہ حالِ زرد بُھلا، وہمۂ بہار میں رہ

یہ ایک شعلۂ سرسبز دل میں زندہ رکھ
ہرے ہی دھیان میں رہ جس کسی دیار میں رہ

میں جُستجو کے ہرے پانیوں پہ اُڑتا ہوا
خود آ ملوں گا تجھے، میرے انتظار میں رہ

خرد کا دام ہے یہ بام و در کی سرخ لکیر
عبور کر اسے اور دشتِ بے کنار میں رہ

ذرا سی دیر کسی کنجِ ارتکاز میں رُک
ذرا سی دیر کہیں حالتِ قرار میں رہ

بکھیر دے گا تجھے تیرا شوقِ آزادی
ترے بھلے میں ہے تو میرے اختیار میں رہ

گلاب رنگ منڈیریں اور ان پہ جلتے ہاتھ
میں آگیا، وہ گئے حلقۂ غبار میں رہ

(۳)

رنگ و بہار وگُل کے سبھی تذکرے پڑے
آیا ہے اُس کا نام تو سب دوسرے پڑے

کونپل کسی وصال کی کھلنی تو ہے مگر
موسم ہرے ہیں دُور تو بادل بھرے پڑے

اِک غم کی روشنی سے چمکتا ہوا یہ دل
ذرہ ہے آفتاب کو لیکن کرے پرے

اُڑتی ہے ریت نیند کی بستی کے آس پاس
جانے لگا ہے خواب کا دریا پرے پرے

عابدؔ! ہَوائے لمحۂ تازہ میں سانس لے
رفتہ کا بوجھ دل سے جھٹک دے ارے پرے

(۴)

یہ رنگ، روپ، تب وتاب وہم ہے یا خواب
یہ جس سے میں ہُوا سیراب وہم ہے یا خواب

یقیں کی دوڑ مرے ہاتھ سے پھسلتی ہے
یہ مجھ کو کھینچتا گرداب وہم ہے یا خواب

وہ میرے سامنے اِک موجِ رنگ کی صورت
مَیں اِس گمان میں غرقاب، وہم ہے یا خواب

یہ سطر سطر سُلگتی کتابِ عمر کے بیچ
خنک حروف کا اِک باب وہم ہے یا خواب

یہ کیسے درد کی تلخی لہو میں گھلتی ہے
یہ لمسِ جرعۂ زہراب وہم ہے یا خواب

کبھی حواس کا پرکھا ہوا بھی ایسا ہے
کہ جیسے نقشِ سرِ آب، وہم ہے یا خواب

(۵)

اِک آخری سفر کی کہانی ہَوا میں ہے
بکھرے ہُوئے پَروں کی نشانی ہَوا میں ہے

گھلنے لگے ہیں سانس میں نمکین ذائقے
جیسے کسی کی آنکھ کا پانی ہَوا میں ہے

پڑتی ہے اُڑ کے آنکھ میں لا حاصلی کی ریت
اَب تک گئے دِنوں کی گرانی ہَوا میں ہے

لکھا ہے میں نے لہرتے پانی پہ اُس کا نام
اُس نے مری شبیہ بنائی ہَوا میں ہے

چہرہ بچا کہ سنگ ہیں آندھی کے ہاتھ میں
مُڑ کر نہ دیکھ کتنی روانی ہَوا میں ہے

(۶)

نام بے نام ہو گئے کیسے
کام ناکام ہو گئے کیسے

جو سُخن تیرے میرے دِل میں تھے
خلق میں عام ہو گئے کیسے

اِک نظر دیکھ شہرِ دل کی طرف
کوچہ و بام ہو گئے کیسے

صبحِ نَو کی شباہتوں والے
پرتوِ شام ہوگئے کیسے

وقت اپنے نقوش چھوڑتا ہے
کیسے گُل فام، ہوگئے کیسے

دانیال طریر

(۱)

ریت مٹھی میں بھری پانی سے آغاز کیا
سخت مشکل میں تھا آسانی سے آغاز کیا

مجھ کو مٹی سے بدن بنتے ہوئے عمر لگی
میری تعمیر نے ویرانی سے آغاز کیا

یہ جہانوں کا زمانوں کا مکانوں کا سفر
غیب نے لفظ سے یا معنی سے آغاز کیا

جب بھی یہ آنکھ عناصر کی طرف دیکھتی ہے
یاد آتا ہے پریشانی سے آغاز کیا

جسم اور اسم مجھے کیسے ملے کس نے دیے
ان سوالات کی حیرانی سے آغاز کیا

ایک خاموش سمندر تھا مرے چار طرف
جس میں آواز نے طغیانی سے آغاز کیا

مجھ کو بد وضعیِ جسم کا اندازہ ہے
میں نے آئینہء عریانی سے آغاز کیا

بحر و بر مانتے ہیں شمس و قمر جانتے ہیں
ہم فقیروں نے بھی سلطانی سے آغاز کیا

وہ اندھیرا مجھے ہر شام بلاتا ہے طریر
جس اندھیرے کی فراوانی سے آغاز کیا

پس حروف عہد شب تمام کیسے آ گیا

میں آدمی نہیں ہوں کیا نہیں ہوں کیا میں آدمی
زمین و زر سے ماورا مقام کیسے آ گیا

طریر سوچتا رہا میں کائنات دیکھ کر
ظہور کیسے ہو گیا نظام کیسے آ گیا

(۲)

سکوت کیسے آ گیا کلام کیسے آ گیا
یہ ہر شجر کو شاعروں کا کام کیسے آ گیا

بساط کیا الٹ گئی زمین کیا پلٹ گئی
جہاں پہ بادشاہ تھا غلام کیسے آ گیا

مجھے خبر نہیں کوئی کہ لوح دل سے لب تلک
یہ بات کیسے آ گئی یہ نام کیسے آ گیا

میں اجنبی میں پابہ گل میں بے وجود و بے نشاں
مرے سفر کے بیچ یہ قیام کیسے آ گیا

فقیر خاک کے لیے بہ طائران سرخ رو
شہ شراب و شیر کا سلام کیسے آ گیا

دعائے دست غیب سے چراغ کیسے جل اٹھا
فنا نگر میں خیر کا پیام کیسے آ گیا

میں لفظ لفظ روشنی ورق پہ ڈالتا رہا

(۳)

عجب رنگ طلسم و طرز نو ہے
دیا ہے آگ کا مٹی کی لو ہے

مجھے سن لیں گی تو دیکھیں گی آنکھیں
مری آواز میں سورج کی ضو ہے

رکاب اور باگ قابو میں نہیں ہیں
یہ اسپ وقت کتنا تیز رو ہے

مری تعریف کے ہیں دو حوالے
قدم افلاک پر مٹھی میں جو ہے

نہیں ہے حریت کی کوئی قیمت
مگر پنجرے کی قیمت چار سو ہے

میں کیا ہریالیوں کی آس باندھوں
زمیں کے ساتھ سپنا بھی گرو ہے

طریر آنسو ہیں اور دھندلاہٹیں ہیں

یہ کیسی کہکشاؤں کی جلو ہے

(۴)

اک طرز پر اسرار میں دیکھا ہے خدا خیر
سایا کوئی دیوار میں دیکھا ہے خدا خیر

یہ برف کے پھولوں سے بھرا کھیت سلامت
میں نے اسے کہسار میں دیکھا ہے خدا خیر

پتوں کی صدائیں نہیں پھنکار سنی ہے
اک سانپ کو اشجار میں دیکھا ہے خدا خیر

وہ سرخ پرندہ جسے سب ڈھونڈ رہے ہیں
میں نے ابھی بازار میں دیکھا ہے خدا خیر

سر تا بہ قدم اپنی بقا مانگ رہا ہوں
آئینے کو زنگار میں دیکھا ہے خدا خیر

یہ خوف تو ویرانیء دل سے بھی گراں ہے
آسیب در یار میں دیکھا ہے خدا خیر

وہ رنگ کہ خود مجھ پہ بھی ظاہر نہ ہوا تھا
وہ رنگ بھی اظہار میں دیکھا ہے خدا خیر

مُحسن چنگیزی

(۱)

کیا سکوں پائیں، کہ آشفتہ سری رہتی ہے
گھر میں رہ کر بھی عجب دربدری رہتی ہے

تیرے ہجراں میں کہاں لحظہ یک خواب' نصیب
رات بھر دُھوپ اِن آنکھوں میں بری رہتی ہے

کوئی موسم ہو تیری یاد سے بیگانہ نہیں
زخم کی شاخ خزاں میں بھی ہری رہتی ہے

شام سے کرتا ہوں میں خود پہ جرح کا آغاز
صبح تک جان ہتھیلی پہ دھری رہتی ہے

چاپ سی دل میں اُبھرتی ہے ترے قدموں کی
میں جہاں جاؤں تری ہم سفری رہتی ہے

(۲)

کس احتیاط سے میں نے اُسے سنبھالا تھا
وہ عشق تھا کہ ہتھیلی پہ کوئی چھالا تھا

شِفا تھیں جس کی نگاہیں، سلوک تھا مرہم
مگر وہ شخص بھی تو دِل دُکھانے والا تھا

عجیب رشتۂ نازک تھا میرا اور اُس کا
خیال تھا کہ جسے خواب نے سنبھالا تھا

اِک انکساری میں ہاری ہوئی محبت کا
وہ ایک چھپا ہوا اَشک ہی ازالہ تھا

وہ خواب تھا مری آنکھوں سے گِر گیا جو کہیں
وہ دل تھا جس کو کہیں راہ میں اُچھالا تھا

طویل کیسے نہ ہوتی یہ عمرِ دوروزہ
سبھی نے وعدۂ فردا پہ مُجھ کو ٹالا تھا

(۳)

درد اِس دل میں ٹھکانے کے لیے آیا تھا
کیسا مہماں تھا نہ جانے کے لیے آیا تھا

چونک کر جاگ اُٹھائیں کہ مرے خوابوں میں
شب کوئی چاند چرانے کے لیے آیا تھا

رہ گئی تھی مری اِک شام تمھاری جانب
مَیں وہی یاد دلانے کے لیے آیا تھا

اپنی کوشش پہ ندامت ہے کہ وہ دریا دل
دو کناروں کو ملانے کے لیے آیا تھا

جان کر مُجھ کو ہَوا تُو نے نہ دَرباز کیا
مَیں تری شمع جلانے کے لیے آیا تھا

میرے معیار مطابق نہیں یہ عصرِ رواں
مَیں کسی اور زمانے کے لیے آیا تھا

دل کو رکھ آیا امانت وہ کسی اور کے پاس
مُجھ سے بس ہاتھ ملانے کے لیے آیا تھا

عارف بخاری

(۱)

بلک رہاہے یہ خاک پر گرا ہُوا دن
پھسل گیا مرے ہاتھوں سے کھیلتا ہوا دن

بچھڑ گئی تھی میری صبح اک اندھیرے میں!
وہ ہاتھ ہاتھ میں آیا تو پھر ہرا ہوا دن

ادھر سے گزرا تھا اک غول بھڑتے لوگوں کا
پڑا ہوا ہے سڑک پر کٹا پھٹا ہوادن

اِک آشنا سے تعلق میں اجنبی ہوئی رات
اِک اجنبی کے توسط سے آشنا ہُوا دن

سیاہی چھا گئی ٹوٹے ہوئے کھلونوں پر
تھپک تھپک کے سلایا گیا تھکا ہُوا دن

اُجالے ڈھونڈنے پھر چل پڑی ہے خلقِ خدا
بلا رہا ہے مناروں سے جھانکتا ہوا دن

(۲)

کہانیوں سے کراتی ہے چپ، ڈری ہوئی رات
لپٹ گئی ہے مرے ساتھ چیختی ہوئی رات

وگرنہ میں تو اسے دفن کرنے والا تھا
تمھارے لمس نے زندہ کی، یہ مری ہوئی رات

کہ جسم دیتے رہے داد تا سحر اس کی
کچھ ایسی آنکھوں ہی آنکھوں میں شاعری ہوئی رات

مجھے بھی اب یدِ بیضا کا وار کرنا ہے
مرے خلاف اگر آج سامری ہوئی رات

سفر میں چاہیے اب جگنوؤں کا ساتھ مجھے
مری سواری ہے اس بار ڈولتی ہوئی رات

(۳)

سمندر کے لیے اِتنا مچلتا کیوں ہے رے؟
سنبھل اے منجمد دریا پگھلتا کیوں ہے رے؟

تری تصویر تو دونوں رُخوں پر ایک ہے
تری تقدیر کا سکہ اچھلتا کیوں ہے رے؟

نہ برقِ آرزو اس میں نہ جوشِ جستجو
بدن اس لمس کی ٹھنڈک سے جلتا کیوں ہے رے؟

پگھل، اے برف کے ٹکڑے، لکیروں میں اتر
ہتھیلی سے مری باہر پھسلتا کیوں ہے رے؟

مسافر بیٹھ جا اپنی تھکن کی چھاؤں میں
اگر ہے پاؤں میں چھالا تو چلتا کیوں ہے رے؟

نہیں رکھا ہے کوئی جال جب دانوں کے بیچ
پرندہ مری چھت سے رُخ بدلتا کیوں ہے رے؟

(۴)

پاؤں سے سنتا رہا سرگوشیاں
کر رہا تھا راستہ سرگوشیاں

شہر کی دیوار پر بیٹھی ہیں اب
تیری میری بے وفا سرگوشیاں

جب کتروں کی گلی سے تھا گزر
میں کہاں سنبھالتا سرگوشیاں

چاپ سن کر آنے والے وقت کی
کر رہا ہے آئینہ سرگوشیاں

دل کے میلے میں نکل آئے ہو تو!
جیب میں رکھتے ہو کیا سرگوشیاں؟

ایک دن آخر بھڑک اُٹھے تھے ہم
روز کرتی تھی ہوا سرگوشیاں

اُس گلی کی چپ سے ہو کر آؤ تو
چوک میں پھر بیچنا سرگوشیاں

(۵)

گڑے تھے آنکھ میں سپنے، نکالے جا رہے ہیں
سمندر میں نئے رستے نکالے جا رہے ہیں

جگہ درکار ہے مجبوریاں رکھنے کی خاطر
گھروں سے خون کے رشتے نکالے جا رہے ہیں

کڑکتی دھوپ ہے باہر سو اب صندوقچی سے
تمہاری یاد کے سائے نکالے جا رہے ہیں

پلٹ آیا ہے میرے دل کا وہ مالک پرانا
کرایہ دار اب سارے نکالے جا رہے ہیں

بہلتا ہی نہیں ٹوٹے کھلونوں سے یہ دل اب
سو جیبوں سے نئے وعدے نکالے جا رہے ہیں

لگا رہتا ہے ہر دم دستکوں کا دل کو دھڑکا
سو دیواروں سے دروازے نکالے جا رہے ہیں

خالد مصطفٰی

نہیں تھی میرے گھر کی چار دیواری بڑی مدت
سو گذرے اس سے یونانی و تاتاری بڑی مدت

ذرا ظل الٰہی نے رعایا پروری کی تھی
رہے دل میں خفا ممتاز درباری بڑی مدت

اگر میں چاہتا ساری زمیں مفتوح ہو جاتی
مجھے حاصل رہی جذبوں کی سالاری بڑی مدت

مجھے اس معرکے میں ہار جانے کا بہت دُکھ ہے
کہ کی تھی اس دفعہ لشکر نے تیاری بڑی مدت

مرے شانے ہیں اور اس دور کے سلطان ہیں خالدؔ
مرے پُرکھوں نے کی یہ بار برداری بڑی مدت

کاشف مجید

بلند تو نہیں کردار کی طرف سے میں
کبھی نہ آؤں گا دیوار کی طرف سے میں

مرا قبیلہ جو بُزدل مجھے سمجھتا تھا
لہو لہو ہُوا اغیار کی طرف سے میں

تجھے بتاؤں گا اپنے خلوص کی قیمت
کبھی جب آؤں گا بازار کی طرف سے میں

ڈر اور خوف دلوں سے مٹانے آیا ہوں، سو
شروع ہوتا ہوں تلوار کی طرف سے میں

جو اس کا اہل نہیں اُس کو مارتی ہے فقط
صفائی دیتا ہوں دستار کی طرف سے میں

میں کس طرف سے ہوں یہ تو خبر نہیں لیکن
نہیں مہاجر و انصار کی طرف سے میں

عارف حسین عارف

صفحۂ وقت پہ تحریر بدل جاتی ہے
آیتِ ہجر کی تفسیر بدل جاتی ہے

ایسا اک وقت بھی آتا ہے مری نیند پہ جب
خواب سے پہلے ہی تعبیر بدل جاتی ہے

اب تو ہر لمحہ مرا قید میں کٹ جاتا ہے
فرق صرف اتنا ہے زنجیر بدل جاتی ہے

پڑھتا رہتا ہوں میں ہاتھوں کی لکیریں یوں بھی
میں یہ سنتا تھا کہ تقدیر بدل جاتی ہے

وقت ہر بات کو محفوظ تو کر لیتا ہے
ہاں مگر بات کی تاثیر بدل جاتی ہے

ایک مدت سے اسے دیکھ رہا ہوں عارف
چھونا چاہوں تو وہ تصویر بدل جاتی ہے

محمد یونس ایاز

تمھاری نام کمانے میں عمر بیت گئی
ہماری پھول کھلانے میں عمر بیت گئی

اُسے عزیز تھے تیرہ شبی کے سنّاٹے
مری چراغ جلانے میں عمر بیت گئی

حیات! ہم سے تقاضائے مال و زر مت کر
ہماری لکھنے لکھانے میں عمر بیت گئی

ہم آدمی تھے کسی اور ہی زمانے کے
ہماری اور زمانے میں عمر بیت گئی

اے زندگی ترا چہرہ نہ دیکھ پائے ہم
ترا نقاب اُٹھانے میں عمر بیت گئی

ایازؔ ہم کو اُتارا گیا تھا مقتل میں
سو اپنا آپ بچانے میں عمر بیت گئی

ایک منفرد امریکی شاعر: اسٹینلی کینٹس

ترجمہ: افضال احمد سید

Kunitz was born in Worcester, Massachusetts to dressmaker, Solomon Z. Kunitz and Lithuanian-Jewish mother, Yetta Helen Jasspon. His father committed suicide six weeks before he was born, and Kunitz was raised by his mother and stepfather, Mark Dine, who died when Kunitz was fourteen.

Kunitz graduated summa cum laude in 1926 from Harvard College and earned a master's degree in English from Harvard the following year. After Harvard, he worked as a reporter for The Worcester Telegram, and as editor for the H.W. Wilson Company in New York City until he was drafted in 1943. As a conscientious objector, Kunitz served as a noncombatant in the US Army during World War II, and was discharged with the rank of staff sergeant. After the war, he began a teaching career at Bennington College, New York State Teachers College in Potsdam, New York,

New School for Social Research, University of Washington, Queens College, Vassar, Brandeis, Yale, Rutgers, and a 22-year stint at Columbia University.

At Wilson Company, Kunitz served as editor of the Wilson Library Bulletin and as co-editor for Twentieth Century Authors, among other reference works. In 1931, as Dilly Tante, he edited Living Authors, a Book of Biographies. His poems began to appear in Poetry, Commonweal, The New Republic, The Nation, and The Dial.

Kunitz's poetry has won praise from all circles as being profound and well written. He continued to write and publish as late as 2005, at the age of 100. Many believe his poetry's symbolism is influenced significantly by the work of Carl Jung. Kunitz was an influence on many 20th century poets, including James Wright, Mark Doty, Louise Glück, and Carolyn Kizer.

His marriages to poet Helen Pearce and actress Eleanor Evans ended in divorce. His third wife, artist Elise Asher, died in 2004. Kunitz divided his time between New York City and Provincetown, Massachusetts, for most of his life. He enjoyed gardening and maintained one of the most impressive seaside gardens in Provincetown. He was a founder of the Fine Arts Work Center in Provincetown, where he was a mainstay of the literary community, and of Poets House in Manhattan. He died in 2006 at his home in Manhattan. He had previously come close to death, and reflected on the experience in his last book, a collection of essays, The Wild Braid: A Poet Reflects on a Century in the

Garden.

He was awarded the Peace Abbey Courage of Conscience award in Sherborn, MA in October 1998.

(یہ تعارف 'وکی پیڈیا[wikipedia]' سے لیا گیا ہے)

ایک ٹوٹی ہوئی پرانی دھن

میرا نام سولومن ہے
ریگستاں میرا گھر ہے
میری ماں کا سینہ خاردار تھا
اور میرا کوئی باپ نہیں تھا

ریت نے سرگوشی کی: الگ ہو جاؤ
پتھروں نے مجھے سکھایا: سخت بنو
زندہ بچ رہنے کی خوشی کے لیے
میں نے سڑک کے کنارے پر رقص کیا

اپنے شاعر دوستوں کے لیے تین مختصر حکایتیں

ا

کچھ رسائی انواع، خاص طور پر اسکنک، خطرے کی حالت میں اپنی مدافعت کے لیے دم کو اپنے جسم سے الگ کر دینے کی اہلیت رکھتی ہیں۔ ذیلی حصہ نئی زندگی اختیار کرنے کے بعد زور زور سے اچھل کر توجہ اپنی طرف مبذول کرا لیتا ہے۔ جیسے ہی تاک میں لگی ہوئی جنگلی بلی بل کھاتی ہوئی شے پر جھپٹا مارتی ہے، ریت سے اسے اٹھا کر بھنبھوڑنے اور چبانے کے لیے، آزاد چھپ کلی بہت تیزی سے رینگ کر بھاگ

جاتی ہے۔ ایک نئی دم کھلنی شروع ہو جاتی ہے۔ اس دم کے عوض جس کی قربانی دی گئی تھی۔

۲

کچھوؤں سے مشابہ خوش رنگ چھوٹے بھونروں کے پہلی روپ کو اپنے فضلات اور اتاری ہوئی کینچلی کو ایک چھوٹی سی تھیلی میں جمع کرنے کی عمدہ عادت ہے' جسے وہ اپنی پیٹھ پر اٹھائے رکھتا ہے جب وہ باہر کھلی جگہ میں نکلتا ہے۔ اگر یہ فضلائی غلاف نہ ہوتا وہ اپنے دشمنوں کے سامنے نہتا ہوتا۔

۳

بدّوؤں میں صحرا کے قلاش شاعر اپنی طمع اپنی چوری کرنے کی عادت اور قابلِ خرید نہ ہونے کی وجہ سے حقارت سے دیکھے جاتے ہیں۔ بکھرے ہوئے پڑاؤ کا ہر شخص جانتا ہے کہ قصیدے خریدے جاسکتے ہیں' یہاں تک کہ بدترین بدمعاش بھی اشیائے خوردنی یا نقدی کے عوض انہیں خرید سکتا ہے۔ علاوہ ازیں یہ آوارہ گرد شاعر مضامین' اشعار بلکہ پورے قصیدے کے سرقے کے لیے بھی بدنام ہیں۔ اکثر خیمہ کے الاؤ کے گرد دوزانو بیٹھے ہوئے لوگوں کی چیخوں سے شعر خوانی کا سلسلہ منقطع ہو جاتا ہے: ''تم چور ہو' تم نے اسے فلاں فلاں سے چوری کیا ہے!''۔ جب شاعر اپنا دفاع کرنے کی کوشش کرتا ہے' اپنی سچائی کی تائید کے لیے گواہوں سے استدعا کرتا ہے یا پریشانی کی انتہا میں خدا سے التجا کرتا ہے، اس کے سامعین ''قصاد کذاب'' ''شاعر جھوٹے ہوتے ہیں'' کا نعرہ لگا کر اس کی تضحیک کرتے ہیں۔

گذرتے ہوئے

(اپنی سترویں سالگرہ پر)

بیوہ کے گھر میں کسی نے بھی
کبھی سالگرہ نہیں منائی
اپنے کمرے کی رازداری میں
میں تسلیم نہیں کروں گا مجھے احساس ہوتا تھا
میرے دوستوں کی دعوتیں کی جاتی تھیں

میرے اسکول جانے کے لیے قصبے کو چھوڑنے سے پہلے ہی
میری سالگرہ دھویں کے ساتھ اڑ گئی
سٹی ہال کی ایک آتش زدگی میں جس نے
اہم شماریات کے محکمہ کو خاک کر دیا تھا
اگر ایک مردم شماری کی رپورٹ نہ ہوتی
ایک پانچ سالہ سفید فارم مرد کی
جس کا پتہ وہی تھا جو میری ماں کا تھا
ورسٹر میں گرین اسٹریٹ کا
میرے پاس کوئی دستاویزی ثبوت نہیں ہوتا
کہ میں وجود رکھتا ہوں۔ تم پہلے آدمی ہو
میرے عزیز مجھ پر
ان پرمسرت تقریبوں کا ظلم کرنے والے

کبھی کبھی تم کہتے ہو میرے چہرے کے
تاثرات مشکل ہو جاتے ہیں اور تمہیں
دیوار سے سر ٹکرانے پر مجبور کرتے ہیں جیسے انہوں نے
پریشانی اور سرد مہری کی نشاندہی کی ہو۔
اس کو نظر انداز کر دو
ہو سکتا ہے مجھے مزا آتا ہو میں جیسا ہوں بالکل ویسا
نہ لگنے میں۔ ہو سکتا ہے
اب میرے لیے بوڑھے ہونے کی مشق کرنے کا وقت آ گیا ہے
جس انداز سے میں اسے دیکھتا ہوں، میں ایک مرحلے سے گزر رہا ہوں:
میں بتدریج ایک لفظ میں تبدیل ہو رہا ہوں
تم مجھ پر جو کچھ بھی دعویٰ کرنا پسند کرو ہمیشہ تمہارا ہے۔
کچھ بھی اصل میں میرا نہیں ہے
سوائے میرے نام کے۔ میں نے صرف
یہ خاک قرض لی ہے

میرے اسکول جانے کے لیے قصبے کو چھوڑنے سے پہلے ہی
میری سالگرہ دھوئیں کے ساتھ اڑ گئی
سٹی ہال کی ایک آتش زدگی میں جس نے
اہم شماریات کے محکمہ کو خاک کر دیا تھا
اگر ایک مردم شماری کی رپورٹ نہ ملتی
ایک پانچ سالہ سفید فارم مرد کی
جس کا پتہ وہی تھا جو میری ماں کا تھا
ورسسٹر میں گرین اسٹریٹ کا
میرے پاس کوئی دستاویزی ثبوت نہیں ہوتا
کہ میں وجود رکھتا ہوں۔ تم پہلے آدمی ہو
میرے عزیز، مجھ پر
ان پرمسرت تقریبوں کا ظلم کرنے والے

کبھی کبھی، تم کہتے ہو، میرے چہرے کے
تاثرات مشکل ہو جاتے ہیں اور تمہیں
دیوار سے سر ٹکرانے پر مجبور کرتے ہیں، جیسے انہوں نے
پریشانی اور سرد مہری کی نشاندہی کی ہو۔
اس کو نظر انداز کر دو
ہو سکتا ہے مجھے مزا آتا ہو، میں جیسا ہوں بالکل ویسا
نہ لگنے میں۔ ہو سکتا ہے
اب میرے لیے بوڑھے ہونے کی مشق کرنے کا وقت آ گیا ہے
جس انداز سے میں اسے دیکھتا ہوں، میں ایک مرحلے سے گذر رہا ہوں:
میں بتدریج ایک لفظ میں تبدیل ہو رہا ہوں
تم مجھ پر جو کچھ بھی دعویٰ کرنا پسند کرو، ہمیشہ تمہارا ہے۔
کچھ بھی اصل میں میرا نہیں ہے
سوائے میرے نام کے۔ میں نے صرف
یہ خاک قرض لی ہے

پورٹریٹ

میری ماں نے کبھی میرے باپ کو معاف نہیں کیا
اپنی جان لینے پر
خاص طور پر ایسے نامناسب وقت
اور عوامی پارک میں
اس موسم بہار
جب میں پیدا ہونے کا انتظار کر رہا تھا

اس کے نام کو اس نے
اپنی الماری کے گہرے خانے میں مقفل کر دیا
اور اسے نکلنے نہیں دیتی تھی
اگرچہ میں اسے زور زور سے کھنکھناتے ہوئے سن سکتا تھا
جب میں اوپری منزل سے اترا
اپنے ہاتھ میں رنگین چاک سے بنایا ہوا پورٹریٹ لیے
بڑے بڑے ہونٹوں
خوش تراش مونچھوں
اور گہری بھوری ہموار آنکھوں والے ایک اجنبی کا

بیسویں صدی کا عظیم شاعر: پابلو نیرودا

تعارف وترجمہ: زاہد امروز

Neftali Ricardo Reyes Basoalto جو پابلو نیرودا کے نام سے مشہور ہُوا اُردو دنیا میں نیا نہیں۔ نیرودا کی نظمیں اور خودنوشت اُردو میں ترجمہ ہو چکی ہیں مگر نیرودا کی سب سے زیادہ مشہور ہونے والی کتاب Twenty Love Poems and a Song of Despair ہے۔ یہ اُس کی دوسری کتاب تھی جو ۱۹۲۳ میں شائع ہوئی اور اُسے شہرت کی بلندیوں پر پہنچا دیا۔ نیرودا کے فن کی وسعت ان رومانوی نظموں سے لے کر سیاسی شاعری اور اُس کی مقبول اور طویل رزمیہ نظم Canto General تک پھیلی ہوئی ہے جس میں وہ لاطینی امریکہ کی تاریخ، باشندوں اور اُن کی فطرت کے بارے میں اظہارِ خیال کرتا ہے۔ اُس کے ۳۸ سے زیادہ مجموعے شائع ہوئے۔ کہا جاتا ہے کہ وہ اب تک سب سے زیادہ پڑھا جانے والا شاعر ہے۔ پابلو نیرودا ۱۲ جولائی ۱۹۰۴ء کو پیرل (Parrel) چلی میں پیدا ہُوا۔ اُس کا باپ ریلوے افسر تھا اور ماں سکول ٹیچر۔۔۔۔ جو اُس کے بچپن میں ہی فوت ہو گئی۔ نیرودا اپنے باپ کے ساتھ ٹیموکو (Temucu) آ گیا اور اپنا بچپن اور لڑکپن یہیں گزارا۔ یہیں اُس کی ملاقات گبرئیل مسترال (Gabriela Mistral) سے ہوئی جو وہاں طالبات کے سکول کا پرنسپل تھا۔ گبرئیل مسترال نے اُس کی نظموں کو پسند کیا اور وہ سولہ برس کی عمر میں ایک ادبی رسالے Selva Austial میں پابلو نیرودا کے نام سے لکھنے لگا۔ اپنی ادبی سرگرمیوں کے ساتھ ساتھ اُس نے University of

Chile,Santiago سے فرانسیسی زبان اور Pedagogy سیکھی۔
پابلو نیرودا کو چلی حکومت کی طرف سے بہت سے ممالک میں بہ طور کونسل ممبر بھیجا گیا۔ وہ ملکی سیاست میں بھی دلچسپی رکھتا تھا مگر اپنے قریبی دوست اور مشہور شاعر لورکا (Lorca) کے قتل ہو جانے کے بعد اُس نے باقاعدہ طور پر کمیونسٹ پارٹی کی رکنیت اختیار کی۔ سیاسی محاذ پر وہ بہت متحرک رہا اور کئی بار ملک بدر کیا گیا۔ ۱۹۴۶ء میں صدارتی انتخابات میں بہ طور امیدوار کھڑا ہُوا۔

۱۹۲۳ء میں جب اُس کی کتاب "محبت کی بیس نظمیں اور اداسی کا گیت" شائع ہوئی تو ان نظموں نے ایک تنازعہ کھڑا کر دیا۔ ان نظموں میں جذباتی شدت اور شفافیت ایک خاص طرز کی اداسی اور اثر انگیزی پیدا کرتی ہے۔ نیرودا ان نظموں میں اُن بنیادی جذبوں کی بات کرتا ہے جو دنیا کا ہر انسان اُسی شدت سے محسوس کرتا ہے۔ اسی لیے نیرودا کی نظمیں غیر ملکی قارئین کے لیے اجنبیت نہیں بلکہ مانوسیت کا احساس دلاتی ہیں۔ گہری تنہائی، سنجیدگی، سمندری وسعت اور فطرت سے قربت اپنے مکمل اور بھرپور استعاراتی و تشبیہی اظہار کے ساتھ ان نظموں میں دھڑکتے ہیں اور قاری کو بے چین کر دیتے ہیں نیرودا کی ان نظموں کے خیالات ہر حساس قاری کے لاشعور کا حصہ بن جانے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ میں اس کتاب کا ترجمہ کا اُردو میں کر رہا ہوں جس میں سے چند نظمیں یہاں اشاعت کے لیے پیش کی جا رہی ہیں۔ امید ہے اُردو قارئین کے لیے یہ نظمیں دلچسپی کا باعث ہوں گی اور محبت کے ایک منفرد اظہار کا ذائقہ بھی متعارف کروائیں گی۔

۱۹۷۱ء میں نیرودا کو ادب کا نوبل انعام ملا۔ پابلو نیرودا اِس کے دو سال بعد ۲۳ ستمبر ۱۹۷۳ء کو کینسر سے فوت ہو گیا۔

دوپہروں کے ڈھلتے ہوئے

دوپہروں کے ڈھلتے ہوئے
میں اپنے اُداس جال
تمھاری سمندری گہری آنکھوں کی طرف پھینکتا ہوں

وہاں...... نہایت بلندی پر، روشنیوں میں
میری تنہائی مزید طویل اور روشن ہو جاتی ہے
اور اِس کے بازو، ڈوبتے آدمی کی مانند ہو جاتے ہیں

میں تمہاری کھوئی ہوئی آنکھوں کی طرف
جو روشنی کے میناروں کے گرد چھلکتے سمندر کی طرح ہو جاتی ہیں
سُرخ روشنیوں کے پیغام بھیجتا ہوں

میری کھوئی ہوئی محبوبہ!
تمہارے پاس صرف اُداسی ہے
تمہاری تعظیم میں کبھی کبھی، خدشوں کا ایک ساحل اُبھرنے لگتا ہے

دوپہروں کے ڈھلتے ہوئے
میں اپنے مُرجھائے جال
اُن سمندروں میں پھینکتا ہوں
جو تمہاری گہری آنکھوں سے ٹکراتے ہیں

جب میں تم سے محبت کرتا ہوں
رات کے پرندے ان ستاروں کو اپنی چونچ میں بھرتے ہیں
جو میری روح کی طرح چمک رہے ہوتے ہیں

رات اپنی نیلی جھالریں زمین پر لہراتی ہوئی
گہرے سایوں کے گھوڑے پر بھاگنے لگتی ہے

ایک عورت کا جسم

اے عورت کے خوبصورت جسم
سفید چھاتیو اور سفید رانو!
تم ایک شکستہ دنیا کی مانند دکھائی دیتے ہو
میرا کھردرا کسان نما بدن تمہیں کریدتا ہے

میں تمھاری کھوئی ہوئی آنکھوں کی طرف
جو روشنی کے میناروں کے گرد چھلکتے سمندر کی طرح ہو جاتی ہیں
سُرخ روشنیوں کے پیغام بھیجتا ہوں

میری کھوئی ہوئی محبوبہ!
تمھارے پاس صرف اُداسی ہے
تمھاری تعظیم میں کبھی کبھی، خدشوں کا ایک ساحل اُبھرنے لگتا ہے

دوپہروں کے ڈھلتے ہوئے
میں اپنے مُرجھائے جال
اُن سمندروں میں پھینکتا ہوں
جو تمھاری گہری آنکھوں سے ٹکراتے ہیں

جب میں تم سے محبت کرتا ہوں
رات کے پرندے ان ستاروں کو اپنی چونچ میں بھرتے ہیں
جو میری روح کی طرح چمک رہے ہوتے ہیں

رات اپنی نیلی جھالریں زمین پر لہراتی ہوئی
گہرے سایوں کے گھوڑے پر بھاگنے لگتی ہے

ایک عورت کا جسم

اے عورت کے خوبصورت جسم
سفید چھاتیو اور سفید رانو!
تم ایک شکستہ دنیا کی مانند دکھائی دیتے ہو
میرا کھردرا کسان نما بدن تمھیں کُریدتا ہے

اور زمین کی گہرائی سے تم میں کود جاتا ہے

کبھی میں کسی سُرنگ کی طرح تنہا تھا
پرندے مجھ میں سے اُڑ گئے
اور رات نے مجھ پر کچل دینے والے حملے کیے
تحفظ کی خاطر میں نے تمھیں
اپنی کمان کے تیر، اپنی غلیل کے پتھر کی جگہ
انتقام کے پسپا ہونے اور تم سے محبت کے وقت
ہتھیار کے طور پر ڈھال لیا
اے جمی ہوئی کائی، گاڑھے سفید دودھ اور جلد کے لمس!
او چھاتی کے حسین کوزو!
او بے خیالی کی آنکھو!
او پیڑو کے سفید گلابو!
اور تمھاری مدہم اُداس آواز!

اے میری عورت کے جسم
میں تمھارے حسن کا پجاری رہوں گا
اپنی پیاس، اپنی بے قابو خواہشوں اور بدلتے راستوں کے ساتھ
دریاؤں کے تاریک کناروں پر
جہاں ازلی اُداسی بہتی ہے
اور ایک مستقل دُکھ کے ساتھ
تھکاوٹ جس کا تعاقب کرتی ہے

آج کی رات میں لکھ سکتا ہوں

آج کی رات میں اپنی تمام تر اُداسی لکھ سکتا ہوں

میں لکھ سکتا ہوں............مثلاً
رات ستاروں سے بھر گئی ہے
اور نیلے ستارے آسمان پر کانپتے ہیں

شبِ رفتہ کی ہوا آسمان پر گاتی ہوئی آوارہ پھرتی ہے

آج کی رات میں تمام تر اُداسی لکھ سکتا ہوں
میں نے اُس سے محبت کی
اور جواباً اُس نے بھی محبت کی............مگر کبھی کبھی

انھیں راتوں جیسی ایک رات میں
میں نے اُسے بازوؤں میں بھرا
اور بے انتہا آسمان کے نیچے
بار بار......بار بار چوما

اُس نے مجھ سے محبت کی
اور جواباً میں نے بھی محبت کی......مگر کبھی کبھی
اُس کی ڈوبی ہوئی گہری آنکھوں سے میں آخر کیوں محبت نہ کرتا!!

آج کی رات میں اپنی تمام تر اُداسی لکھ سکتا ہوں
یہ سوچ کر کہ اب وہ میری نہیں
اِس احساس کے ساتھ، کہ میں نے اُسے کھو دیا

طویل رات کو سننا
جس میں شاعری چراگاہوں پر گرتی شبنم کی طرح
میری روح میں اُترتی ہے
اُس کے بغیر گہری اور مزید طویل ہو جاتی ہے

کیا وجہ تھی کہ میری محبت اُسے روک نہ سکی
ستاروں بھری رات ہے اور وہ میرے ساتھ نہیں
یہی حقیقت ہے
کہ فاصلے پر......... دور فاصلے پر کوئی گا رہا ہے
میری روح مطمئن نہیں جس نے اُسے کھو دیا

میری آنکھیں اُسے چھونے کے لیے تلاش کرتی ہیں
میرا دل اُس کا انتظار کرتا ہے
مگر وہ میرے ساتھ نہیں

رات اُسی طرح انھیں درختوں کو روشن کر رہی ہے
مگر ہم...... جو تب تھے...... اب نہیں رہے

میں اب اُس سے محبت نہیں کرتا
یہی حقیقت ہے
میں نے اُس سے کس شدت سے محبت کی

میری آواز نے اُس کی سماعت چھونے کے لیے ہواؤں کا تعاقب کیا

کسی اور کی.......... اب وہ کسی اور کی ہو جائے گی
جس طرح اُس کی آواز، اُس کا روشن بدن
اور اُس کی لامتناہی آنکھیں
میرے بوسوں سے پہلے میری تھیں

میں اب اُس سے محبت نہیں کرتا
یہی حقیقت ہے
مگر شاید میں اُس سے محبت کرتا ہوں
محبت مختصر ہے اور اُسے بھلانا بہت طویل

انھیں راتوں میں، میں نے اُسے بازوؤں میں بھرا تھا
میری روح مطمئن نہیں جس نے اُسے کھو دیا

شاید یہ آخری دُکھ جو اُس نے مجھے دیا
اور یہ آخری نظم، جو میں نے اُس کے لیے لکھی

میں تمھیں اُسی روپ میں یاد کرتا ہوں

میں تمھارے اُسی روپ کو یاد کرتا ہوں
جو تم گذشتہ خزاں میں تھی
تم خاکستری اون کی ٹوپی کی طرح ایک تھما ہوا دل تھی
تمھاری آنکھوں میں ڈوبتی روشنیوں کے شعلے جلتے تھے
اور خشک پتے تمھاری روح کے پانیوں پر گرتے تھے

درختوں پر چڑھنے کے انداز میں میرے بازو پکڑتے ہوئے
پتوں نے تمھاری دھیمی اور شانت آواز کو چُنا
میری پیاس مسرت کی آگ میں جل رہی تھی
اور حسین نیلے سُنبل میری روح پر جھک گئے

میں تمھاری مسافر آنکھوں کو محسوس کرتا ہوں
جو اب خزاں سے، خاکستری اون کی ٹوپی سے
پرندوں کی آوازوں اور گھر کی طرح کشادہ دل سے، بہت دور ہیں
جن کی سمت میری شدید خواہشوں نے ہجرت کی
جس میں میرے دہکتے کوئلوں سے روشن بو سے ڈوب گئے

بحری جہاز سے نظر آتے آسمان
اور پہاڑوں سے دکھائی دیتے کھیت کی طرح
تمھاری یاد روشنی، دھویں اور ساکن تالاب سے بنی ہے
تمھاری آنکھوں کے بعد صرف شام روشن تھی
اور خزاں کے خشک پتے تمھاری روح میں اُڑتے تھے

میرے آسمان پر ڈوبتی روشنی کے وقت

شام کی ڈوبتی روشنیوں کے وقت
تم میرے آسمان پر بادلوں کی طرح ہو
تمھاری رنگت اور تمھارے بدن کی قوسیں ایسی ہیں
جن سے میں شدید محبت کرتا ہوں
تم صرف میری ہو...... ہاں صرف میری
اے شہد بھرے ہونٹوں والی عورت!
تمھاری زندگی میں میرے ان گنت خواب زندہ ہیں

میری روح کا چراغ تمھارے قدموں کو رنگت دیتا ہے
میری تُرش شراب تمھارے ہونٹوں سے زیادہ میٹھی ہے
او میری شام کے گیتوں کی قاتل!
یہ تنہائی میں ڈوبے خواب کیسے یقین کریں
کہ تم میری ہو جاؤ گی!

تم صرف میری ہو...... ہاں صرف میری
میں سہ پہر کی ہواؤں میں چنختا رہتا ہوں
ہوائیں میری بیوہ آواز کو دور تک لے جاتی ہیں
او میری آنکھوں کی گہرائی کی شکارن!

تمہارا مجھ میں بے دھڑک گھس آنا
احساس دیتا ہے کہ جیسے تم پانی تھی
تم میری موسیقی اور میری محبت کے جال میں قید ہو
میری موسیقی کے جال آسمان کی طرح وسیع ہیں
میری روح تمہارے غم کی آنکھوں کے ساحل پر پیدا ہوئی ہے
اور تمہارے غم کی آنکھوں سے خوابوں کی زمین شروع ہوتی ہے

سوچتے اور اُلجھتے ہوئے سائے

گہری تنہائی میں اُلجھے سائے سوچتے ہیں
تم مجھ سے، بہت دور ہو
اس قدر...... کہ میری ہر چیز سے زیادہ دور!
میں سوچ میں ڈوبا، پرندوں کو آزاد کرتا ہوں
منظروں کو دھندلاتا اور روشنیوں کو دفناتا ہوں

کہر آلود جگہیں کتنی دور ہیں
گہرے شدید دُکھ، مسمار ہوتی دھندلی اُمیدیں
اور خاموش قاتل......
شہر سے، بہت دور، تمہاری امیدوں پر رات چھا جاتی ہے

تمہارا وجود کسی غیر ملکی چیز کی طرح اجنبی ہے
میں سوچتا ہوں
تم سے پہلے میں اپنی تلخ زندگی کی وسعتیں دریافت کرتا تھا
میری بے ہنگم چیخیں پہاڑوں کے درمیان سمندر کا سامنا کرتی ہیں
میرا اُداسی بھرا غصہ، چیخیں اور سمندر کی باغی تنہائی
آسمان کی طرف اُٹھتی ہیں

اے عورت، تم وہاں کس شکل میں تھی؟
کون سی کرن؟
اُس دیو قامت ہوائی پنکھے کا کون سا پر؟
تم مجھ سے اُتنی ہی دور تھی جتنی اب ہو
اے جنگل کی آگ! ہر طرف سے جلاؤ
جلا دو، جلا دو، مزید بھڑک اُٹھو
اور روشن درختوں میں مسکراؤ

اے آگ! اے آگ!
جلتے ہوئے، تڑختے ہوئے جنگل گر جاتا ہے
اور روح تمھارے دائروں میں رقص کرتی ہے
کون پکارتا ہے؟
کون بازگشتوں سے خاموشی کو آلودہ کرتا ہے؟
یہ یادِ ماضی کے، مسرت کے، تنہائی کے لمحے ہیں
یہ لمحے، جو صرف میرے ہیں

جس طرح ہوا، بانسری سے گاتی ہوئی گزرتی ہے
رونے کی شدید اذیت اُسی طرح میرے وجود میں پھیلی ہوئی ہے
جڑیں اُکھاڑتی، لہروں کو پسپا کرتی
میری روح خوشی اور غم میں نا مختتم سفروں پر آوارہ پھرتی ہے

اپنی اُمیدوں کو گہری تنہائی میں دفناتے ہوئے میں سوچتا ہوں
تم کون ہو؟
کون ہو تم؟

ہم نے اسے بھی کھو دیا

ہم نے شام کے اِس دھندلکے کو بھی کھو دیا

آج شام کسی نے ہمیں ہاتھوں میں ہاتھ ڈالے نہیں دیکھا
اور نیلگوں رات زمین پر ہر طرف پھیل گئی

پہاڑوں کی چوٹیوں پر غروبِ آفتاب کا حسین منظر
میں نے اپنی کھڑکی سے دیکھا
بعض اوقات سورج کا ایک ٹکڑا
میرے ہاتھوں میں سکّے کی طرح جلتا رہا

میں نے تمھیں اپنی اُسی ازلی اُداسی میں گرفتہ روح کے ساتھ یاد کیا
جس سے تم آشنا ہو

تم تب کہاں تھی؟
تو پھر وہاں کون تھا؟
اور کیا کہتے ہوئے؟
اس محبت کا ناقابلِ برداشت بوجھ مجھ پر کیوں آ گرے!
جس میں بہت اُداس اور تم سے دوری محسوس کرتا ہوں

کتاب، جو ہر شام میرے سامنے کھلی رہتی ہے
گرتی ہے
اور میرے کندھوں کی چادر زخمی کتے کی طرح
میرے قدموں پر لڑھک جاتی ہے

ہمیشہ...... تم ہمیشہ مجسموں کو مٹاتی شام کی طرح
دھندلی روشنیوں کے ساتھ ماند پڑ جاتی ہو

تمھارا سینہ کافی ہے

میرے دل کے لیے تمھارا سینہ کافی ہے
اور تمھاری آزادی کے لیے میرے پَر
تمھاری روح میں جو بھی سو رہا تھا
مجھ میں سے اُٹھ کر جنت میں چلا جائے گا

تم میں ہر دن کا التباس ہے
تم پھولوں پر شبنم کی طرح جلوہ گر ہوتی ہو
تم اپنی غیر موجودگی سے اُفق کو بے وقعت کر دیتی ہو
تم ایک لہر کی طرح ہمیشہ متحرک رہتی ہو

میں نے کہا تھا
تم ہوا میں صنوبروں اور کشتیوں کے مستول کی طرح گاتی ہو
تم انھیں کی طرح دراز قد اور کم گو ہو
تم میں طویل سمندری سفر کی اُداسی ہے

تم پرانے راستوں کی طرح اپنے گرد چیزیں سمیٹ لیتی ہو
تمھارا وجود بازگشتوں اور پُرانی یادوں سے بھرا ہُوا ہے
میں جاگا تو اُس وقت تک
تمام پرندے اُڑ کر ہجرت کر چکے تھے
جو کبھی تمھاری روح میں سوتے رہے تھے

مسلمانوں میں عملی قوت کیوں نہیں رہی؟

الطاف حسین حالی

(محمڈن اینگلو اورینٹل کالج میگزین علی گڑھ، جلد۲، نمبر۷، جولائی ۱۸۹۵ء)

یہ بات مسلّم ہے کہ مسلمانوں میں عملی قوت باقی نہیں رہی۔ یہاں ہم صرف اس قدر بیان کرنا چاہتے ہیں کہ یہ عام خاموشی اور سناٹا، جو ہماری قوم میں ہر طرف نظر آتا ہے اور یہ مُردنی جو ہمارے تمام طبقوں پر چھائی ہوئی ہے، یہ کوئی اتفاقی بات نہیں ہے بلکہ ایسے زبردست اور قوی اسباب پر مبنی ہے جن کا اثر کسی خاص جماعت یا خاص فرقے پر محدود نہیں رہا بلکہ اُس نے تمام قوم کے قوائے عملیہ کو معطل اور نے کار کر دیا۔

اکثر مسلمانوں کی نسبت کہا جاتا ہے کہ وہ بالطبع کاہل اور سُست ہیں اور اُن کی کاہلی اور سستی اسلام کی طرف مردم شماری کی رپورٹ میں لکھا ہے:

"پنجاب کے رہنے والوں پر مذہب اسلام کا اختیار کر لینا نہایت بُرا اثر پیدا کرتا ہے۔ وہ اُن کو مغرور اور مشیخت مآب بنا دیتا ہے۔ اُن کی طبیعت کو حق حلال اور ریاض کا لقمہ حاصل کرنے سے پھیر دیتا ہے۔ کیوں کہ سستی اور کاہلی اور بناوٹ خاص اوصاف ہیں جو مسلمانوں اور ہندوؤں میں تمیز ہوتی ہے۔"

درحقیقت نہ مسلمان بالطبع کاہل اور ست ہیں اور نہ اسلام نے اُن کو ایسا بنا دیا ہے بلکہ یہ تمام کاہلی اور سستی اور یہ عام سکون و انجماد جو ہماری رگ و پے میں سما گیا ہے یہ وہ ترکہ ہے جو نہ صرف ہم کو بلکہ تمام ایشیائی قوموں کو اُن کے آثار و اجداد کی میراث میں پہنچا ہے۔

ایشیائی طرزِ حکومت، جو ایک طاقت کو اعتدال سے بڑھانے والی اور اس کے سوا تمام طاقتوں کو ملیامیٹ کرنے والی ہے، اس نے ایشیاء کی کسی قوم میں جان باقی نہیں چھوڑی۔ خودمختار سلطنت میں، عام اس سے کہ بادشاہ ظالم ہو یا منصف، رعیت بعینہ ایسی ہوتی ہے جیسے غسال کے قبضے میں میت۔ ان کو سوائے اس

کے کہ مویشی اور چوپاؤں کی مانند بُری یا بھلی طرح اپنا پیٹ بھر لیں اور اپنی جسمانی ضروریات کو جس طرح ہو سکے، پورا کر لیں، ملک یا قوم کی برائی یا بھلائی سے کچھ سروکار نہیں ہوتا۔ خدا کی سلطنت میں کوئی اپنے تئیں مختار سمجھتا ہے اور کوئی مجبور، مگر خود مختار سلطنت میں ہر شخص کا فرض ہے کہ اپنے تئیں مجبور ہو جائے، کیوں کہ ہر متنفس کو اس بات کا یقین ہوتا ہے کہ ملک اور قوم کے حق میں برائی یا بھلائی بادشاہ اور اس کے ارکان کے سواء کوئی نہیں کر سکتا۔

حضرت معاویہ بن ابی سفیان سے ان کے عہدِ حکومت میں ایک شخص نے زمانے کی شکایت کی۔ انہوں نے کہا "نحن الزمان، من رفعناہ ارتفع ومن وضعناہ اتضع"۔ یعنی "تُو کس کی شکایت کرتا ہے؟ زمانہ تو ہم ہیں۔ جس کو ہم نے بلند کر دیا وہ بلند ہو گیا اور جس کو پست کر دیا وہ پست ہو گیا"۔

جو امور مصالح عامہ سے علاقہ رکھتے ہیں، خود مختار سلطنت میں ان سے پبلک کو کچھ سروکار نہیں رہتا۔ مسلمانوں کے دور دورے میں ہزاروں مدرسے اور شفاخانے مملکِ اسلامیہ میں جاری ہوئے مگر شاید ہی کوئی مثال ایسی نکلے کہ رعایا نے باہم مجتمع ہو کر کوئی مدرسہ یا شفاخانہ جاری کیا ہو۔ قریباً تمام مدرسے اور شفاخانے یا بادشاہوں کے قائم کیے ہوئے تھے یا ان کے وزراء اور امراء کے۔

کمزوروں اور مزدوروں کی اعانت کرنا یا حقداروں کے حقوق دلوانے میں کوشش کرنا یا عاملوں کے ظلم و تعدی کی شکایت کرنا خود مختار سلطنت میں ایسا ہی جرم ہوتا ہے جیسے بغاوت اور سرکشی۔ نوشیروان جیسے عادل بادشاہ کے سامنے اس کے عاملوں کی رشوت ستانی اور ظلم کی کوئی صریح شکایت نہ کر سکتا تھا۔ جن موبدوں کا وہ نہایت ادب کرتا تھا، جب ان سے ملک کا حال پوچھتا تھا تو وہ محض رمض اور کنایوں میں ایسی باتیں عرض کرتے تھے۔

خود مختار سلطنت میں بعض اوقات ضعیفوں کی حمایت کرنے کا قانوناً امتناع ہوتا تھا۔ ہندوستان کی قدیم سلطنتوں میں جب کہ منوشاستر کے موافق عمل درآمد ہوتا تھا، کسی کی یہ مجال نہ تھی کہ شودر کو وید یا مذہبی کتابوں کی تعلیم دے سکے یا اسکو کسی برتر فرقے کے برابر حقوق دلوا سکے۔

اگر بالفرض قانوناً ایسا صریح امتناع نہ ہو، تو بھی ایشیائی طرزِ حکومت کا طبعی اقتضا یہی تھا کہ ملک کی برائی بھلائی سے سلطنت کے سواء کسی کو کچھ سروکار نہ ہو۔ کسی حکیم کا قول ہے کہ "خود مختار سلطنت میں صرف ایک شخص ملک کا خیر خواہ ہوتا ہے اور بس"۔ جان اسٹوارٹ مل کہتے ہیں کہ "اگر کسی کو ایسا بنا دو کہ ملک کے لئے کچھ نہ کر سکے تو اس کو اپنے ملک کی کچھ پرواہ نہ رہے گی"۔

۱۔ جو شخص ہمیشہ صرف دماغ سے کام لے گا اس کے اعضاء و جوارح یقیناً بے کار ہو جائیں گے۔

۲۔ جو باپ تمام مہمات خانگی کا بوجھ اپنے سر دھر لیتا ہے اور کوئی کام اپنی اولاد سے نہیں لیتا اس کے مرنے کے بعد اولاد کو گھر تھامنا مشکل ہو جاتا ہے۔

۳۔ جس گھر کی بیوی کو کسی کا کام پسند نہیں آتا اور خود ہر ایک کام اپنے ہاتھ سے کرنے کا شوق

ہوتا ہے، اس گھر کی لڑکیاں اور نوکرانیاں کاہل اور سست ہو جاتی ہیں۔

۴۔ تم اپنے نوکروں میں سے صرف ایک نوکر کو اپنا معتمد بنالو اور سب بڑے بڑے کام ہمیشہ اسی سے لیا کرو، تو اس طرح تمہارے دوسرے ملازم کاہل اور نکمے ہو جائیں گے۔

جب ایسی سرسری اور اتفاقی شخصیت و امتیاز سے یہ نتائج پیدا ہوتے ہیں تو ایک ایسے شخص کی خود مختاری سے، جو حاکم علی الاطلاق مانا گیا ہو، رعیت میں کیا جان باقی رہ سکتی ہے۔

الغرض اس میں شک نہیں کہ خود مختار سلطنت رعیت کے قوائے عملیہ کو بالکل معطل اور بے حس وحرکت کر دیتی ہے۔ نہ وہ ملکی معاملات کے مطابق دم مار سکتے ہیں، نہ مذہبی امور میں کوئی بات خلافِ جمہور زبان پر لا سکتے ہیں، نہ قوم کی سوشل خرابیوں کی اصلاح کر سکتے ہیں۔ اور صرف اپنی مادی اغراض مہیا کرنے کے سواء پبلک کاموں سے کچھ سروکار نہیں رکھتے۔ ان میں صبر و تحمل اور قناعت روز بروز زیادہ ہوتی جاتی ہے۔ مگر ہمت، دلیری، غیرت وحمیت کم ہوتے ہوتے چند نسلوں کے بعد بالکل فنا ہو جاتی ہے۔

لیکن بایں ہمہ دوسری محکوم قوموں میں (جن کو سلطنت کا ایسا سہارا نہیں ہوتا جیسا بادشاہ کی قوم کو ہوتا ہے) عملی قوت بالکل زائل نہیں ہوتی۔ چانکہ فوجی اور ملکی خدمات میں ان کا حصہ بہ نسبت حمران قوم کے کم ہوتا ہے اور اس کے سواء اور بہت سی رعایتوں سے، جو حکمران قوم کے لئے مخصوص ہوتی ہیں، محکوم قومیں کم مستفید ہوتی ہیں۔ اس لئے چارنا چاران کو زیادہ تر تجارت بیوپار، کھیتی اور دستکاری وغیرہ پر اپنی معاش کا مدار رکھنا پڑتا ہے۔ اور اس طرح ان میں سیلف ہیلپ کا مادہ روز بروز بڑھتا جاتا ہے اور عقلِ معاش زیادہ ہو جاتی ہے۔

برخلاف اس کے حکمران قوم میں سیلف ہیلپ کا ملکہ بالکل باقی نہیں رہتا۔ ان کا مدارِ معاش اکثر بادشاہی ملازمت یا جاگیر، منصب، ملک، مدد معاش اور معافی وغیرہ پر ہوتا ہے۔ تجارت، زراعت اور دستکاری کو وہ عیب سمجھنے لگتے ہیں اور سلطنت کے سہارے پر کوئی ایسا حلیہ اختیار نہیں کرتے جس میں ان کو محض اپنے دست و بازو پر بھروسہ ہو۔ ان کا حال بعینہ اس چھت کا سا ہوتا ہے جو محض اڑواڑ کے سہارے پر تھمی ہوئی ہے۔ ادھر اڑواڑ ہٹی اور ادھر چھت گری۔

یہی بپتا ہماری قوم پر پڑی ہے۔ کچھ تو طرزِ حکومت نے ہماری حالت میں سکون اور انجماد کی بنیاد ڈالی اور کچھ قومی سلطنت کے سہارے نے ہمارے رہے سہے قوائے عملیہ کو معطل کر دیا اور نسلاً بعد نسل یہ حالت منتقل ہوتی آئی۔ یہاں تک کہ کاہلی، سستی، بیکاری، افسردگی، مایوسی اور بزدلی ہماری قومی خصلتیں بن گئیں اور شدہ شدہ بزرگوں کی میراث ہم تک پہنچی۔ اس صورت میں کون کہہ سکتا ہے کہ یہ خصلتیں خود بخود ہم میں پیدا ہو گئی ہیں یا ہم اپنی نالائقی سے ایسے مردار اور اپاہج بن گئے ہیں یا (نعوذ باللہ) اسلام نے ہمیں ایسا بنا دیا ہے:

چہ کند گر پئے دوراں نہ رود چوں پرکار
ہر کہ در دائرۂ گردشِ ایام افتاد

لیکن ہم کو یاد رکھنا چاہیئے کہ ہماری یہ حالت خواہ کیسی ہو، خواہ موروثی، خواہ اختیاری ہو، خواہ اضطراری، خواہ اس کے باعث ہم خود ہوئے ہوں، خواہ زمانے کے واقعات اس کا سبب ہوں، لیکن جب تک ہم اس حالت کو نہ بدلیں گے کسی طرح معزور نہیں سمجھے جاسکتے اور الزام سے بری نہیں ہو سکتے۔ غلام جب تک غلام ہے، بے شک حقیر و ذلیل سمجھا جائے گا، خواہ وہ خود غلام بن گیا ہو اور خواہ جبر سے اسکو غلام بنایا گیا ہو۔

یہ سچ ہے کہ زمانۂ گزشتہ کے واقعات نے ہم کو گرادیا ہے لیکن موجودہ زمانے کے حالات ہم کو ابھار رہے ہیں جو مندرجہ ذیل ہیں:

۱۔ ملک بیرونی حملوں اور اندرونی جھگڑوں سے بالکل پاک ہے۔

۲۔ طرزِ حکومت بجائے اس کے کہ ترقی کی مانع ہو، اس کی معین اور مددگار معلوم ہوتی ہے۔

۳۔ آزادی نے ہمارے طوق اور زنجیریں کاٹ ڈالی اور ہماری مشکیں کھول ڈالی ہیں۔

۴۔ ہماری ہم وطن قومیں پستی سے بلندی کی طرف چڑھ رہی ہیں اور تمام دنیا میں ترقی کی پکار پڑ رہی ہے۔

۵۔ خود ہماری ترقی کا حیرت انگیز سامان ہم ہی میں سے ایک زبردست ہاتھ نے ہمارے لئے مہیا کردیا ہے، اور ثابت کردیا ہے کہ اس مردہ قوم کے مسیحا اسی قوم میں موجود ہیں۔

۶۔ ہماری آسمانی کتاب ہم کو ترقی کا سیدھا راستہ بتارہی ہے اور بزدلی و ذلت سے بچنے کی تدبیر ہم کو سمجھا رہی ہے۔

سنو وہ فرماتی ہے: "اطیعوا اللہ ورسولہ ولا تنازعوا فتفشلوا وتذھب ریحکم واصبروا"۔ یعنی "خدا اور رسول کا حکم مانو اور آپس میں جھگڑا مت کرو جس سے تم بزدل ہو جاؤ گے اور تمہاری ہوا اکھڑ جائے گی۔ اور ثابت قدم رہو"۔

غرض کہ ترقی کے اسباب اور ترغیبیں کثرت سے ہمارے گردوپیش موجود ہیں۔ گوکہ افسردگی اور کم ہمتی نے ہم کو دبالیا ہے۔ لیکن پھر آخر ہم انسان ہیں جماد نہیں۔ اگر بالفرض ہم حیوانِ ناطق نہیں تو جسم نامی حساس متحرک بالارادہ ضرور ہیں۔ اگر ہم میں قومی سپرٹ نہیں ہے تو اسلامی روح ضرور ہے۔ وہ اسلام جس کی ابتدائی حیرت انگیز ترقیاں قیامت تک یادگار رہیں گی اور جو اس تنزل اور پستی کے زمانے میں بھی نئی اور پرانی دنیا کے ایک ایک کھونٹ میں توحید کا ڈنکا بجا رہا ہے:

یاراں بکوئے عشق گزارے نمی کنید
اسباب جملہ حاضر وکارے نمی کنید
چوگانِ کام در کف و گوئے نمی زنید
بازی چنیں بدست و شکارے نمی کنید
ترسم کزیں چمن نبرید آستین گل
کز گلبنش تحملِ خارے نمی کنید

مجید امجد کی شاعری اور فلسفہ وجودیت (تنقید)

ڈاکٹر افتخار بیگ

تبصرہ نگار: منشایاد

مجید امجد اپنے شعری اسلوب اور لہجے کی انفرادیت کے ساتھ ساتھ فکر و نظر کے حوالے سے بھی ایک بلند اور منفرد مقام کے حامل شاعر ہیں۔ یوں تو شب رفتہ کی نظموں اور غزلوں کے ساتھ ہی انہوں نے سنجیدہ ادبی اور علمی حلقوں میں اپنی انفرادیت کے گہرے نقوش مرتب کر دیے تھے لیکن آنے والے زمانوں اور خاص طور سے اُن کی رحلت کے بعد اُن کے شعری سرمائے کو زیادہ توجہ حاصل ہوئی۔ ان کا کلیات شائع کیا گیا، اُن کے بارے میں ادبی رسائل کے خاص نمبر شائع ہوئے اور تنقید و تحقیق پر مبنی بہت سے مضامین و مقالات لکھے گئے۔ وہ شاعر اور ادیب خوش نصیب ہوتے ہیں جو اپنی زندگی میں ہی لیجنڈ کی حیثیت اختیار کر جائیں۔ ورنہ عام طور پر بڑے ادبی کارناموں کی پوری تفہیم اور قبولیت عامہ کو اسی طرح کچھ وقت درکار ہوتا ہے۔ غالب کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ ڈاکٹر افتخار بیگ کی یہ کتاب ''مجید امجد کی شاعری اور فلسفہ وجودیت'' بھی اس سلسلے کی ایک اہم کڑی ہے بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ مجید امجد جیسے بے مثال شاعر کی تفہیم کے سلسلے میں ایک بڑا اقدم ہے۔

مجید امجد کی شاعری مجھے ہمیشہ مسحور کرتی رہی۔ مَیں کسی زمانے میں یعنی اپنی شب ہائے رفتہ میں ان کی ''شب رفتہ'' کو تکیے کے نیچے رکھتا اور ان کی منفرد اور دلآویز نظموں اور عام ڈگر سے ہٹی ہوئی بحروں کی غزلوں کو نیند اُڑانے کے لئے استعمال کرتا اور انہیں بار بار پڑھ کر خود کو ان کے مطابق ٹیون (رواں) کرنے کی کوشش کرتا۔ مجید امجد کی شاعری عجیب طرح کی نشاط آمیز اداسی اور تنہائی سے ہمکنار

کرتی۔ نارسائی، مغائرت، بے بسی اور رشک و حسد کا عجیب و غریب احساس جاگتا۔ وہ تو اب جا کر ڈاکٹر افتخار بیگ کی کتاب پڑھ کر پتہ چلا ہے کہ اس کے پیچھے فلسفہ وجودیت کے تانے بانے موجود تھے۔ مجید امجد کی بعض باتیں تو بھوت بن کر جسدِ خیال سے چمٹ جاتیں۔ جیسے اچھی بھلی جمالیاتی نظم آٹوگراف پڑھتے پڑھتے قاری ان لائنوں سے دوچار ہوتا ہے:

میں اجنبی میں بے نشاں

میں پابہ گل!

نہ رفعتِ مقام ہے، نہ شہرتِ دوام ہے

یہ لوحِ دل! یہ لوحِ دل

نہ اس پہ کوئی نقش ہے

نہ اس پہ کوئی نام ہے

تو اداسی، بےبسی اور کم مائگی کے احساس سے بھیگ جاتا ہے مگر پھر اس خیال سے جانبر ہو جاتا ہے کہ اس نظم کو جو رفعتِ مقام اور شہرتِ دوام ملی وہ اس خاص کھلاڑی کے نصیب میں کہاں جسے دیکھ کر شاعر پر یہ نظم اُتری ہوگی۔ اسی طرح اس مطربہ یا رقاصہ (وجنتی مالا) کی قسمت میں وہ رفعت اور شہرت کہاں جو اس کے رقص سے متاثر ہو کر لکھی گئی تھی۔

اسی طرح ''زینیا'' کو پڑھتے پڑھتے اور رنگ رنگ کے رنگوں اور سگندھوں سے لطف اندوز ہوتے ہوتے ہم ان لائینوں پر پہنچ جاتے ہیں کہ ''سیکھ سکے تو دیکھ رجیون کے یہ لیکھ رلے کر اس جگ میں رسونے کا کشکول رسب اس پل کے مول راپنے من کی سگندھ ربیچنے آئیمیں رکیا تو اور کیا میں'' تو ہمیں اداسی کا گہرا بادل گھیر لیتا ہے۔

میں سمجھتا ہوں کہ ڈاکٹر افتخار بیگ نے مجید امجد کی نظموں کے ساتھ خوب انصاف کیا ہے اور اپنے تبصروں، تشریحوں اور وضاحتوں سینئے مفاہیم کے دروا کئے ہیں جو انکی تنقیدی صلاحیتوں کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔ ایک مثال دیکھئے۔ وہ کراہت یا گھن (Nauzea) کے حوالے سے مجید امجد کی ایک نظم ''ہوٹل میں'' کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں: ''خود آگہی سے تہی دامن (غیر مصدقہ وجود) دولت کی چمک کے ساتھ کچھ افراد ہوٹل میں موجود ہیں۔

بند ہوئے دو گول پپوٹے، چونش میں دب گئی گرم زبان

چھری چلی حلقوم پہ، تڑپا، تپتے توے پر تڑختا ماس

سج گئے میز پہ مے کے پیالے، بٹ گیا طشتوں میں پکوان

چھت پر بارش، نیچے اُجلے کالر، گدلی انتڑیاں

ہنستے مکھ، ڈکراتی قدریں بھٹکی مایا کے سب مان

''گول پپوٹوں کا بند ہونا'' ''چونچ میں زبان دبنا'' (مسلمانوں کے ہاں دستور ہے کہ جب کسی پرندے کو ذبح کیا جاتا ہے تو پہلے اس کی زبان کھینچ کر اس کی چونچ میں دبا دی جاتی ہے) 'حلقوم پہ چھری چلنا' 'ماس کا تڑخنا'' ایک طرف تو یہ سب کراہت آمیز تلازمات ہیں اور دوسری طرف آگہی سے عاری (غیر مصدقہ) لوگ ہیں۔ ''گدلی انتڑیاں اور ڈکراتی قدریں'' بھی کراہت کا باعث بن رہی ہیں اور پھر شاعر کی خود آگہی اور عرفان ذات اُسے مجبور کرتے ہیں کہ ''چلو یہاں سے ہمیں پکارے ننگی سوچوں کا رتھ بان'' یعنی اگر یہ ساری کریہہ صورتحال نہ ہوتی تو فرد کی آگہی بھی نہ جاگتی''

جہاں تک فلسفہء وجودیت کی تشریح اور وضاحت کا تعلق ہے۔ اس کتاب کے کامل مطالعے سے اس کی پوری تفہیم ہو جاتی ہے۔ انہوں نے اس کے سارے رنگوں اور پہلوؤں کی خود بھی اچھی تشریح کی ہے اور مختلف فلاسفروں اور دانشوروں کی کوٹیشنز سے بھی کام لیا ہے۔ مجھے ''تنقید و تجربہ'' سے لی گئی ڈاکٹر جمیل جالبی کی سادہ اور عام فہم تشریح بہت اچھی لگی: ''ہر فلسفے کی طرح وجودیت کا بھی یہی مقصد ہے کہ وہ انسان کو سوچنے پر مجبور کرے، انہیں غور و فکر کا عادی بنائے تا کہ وہ عمل کی طرف رجوع کر سکیں اور اس طرح ارضِ خاک پر آگ روشن رکھی جا سکے۔ اس فلسفے کا سارا زور اس بات پر ہے کہ انسان کی ذات سے باہر کوئی دوسری ذات نہیں ہے۔ میں ہی خود اپنا گلستاں مَیں ہی خود اپنا قفس۔ ذات کا عرفان ہی اس کے وجود کو قائم کرنے کا ذریعہ ہے''۔

کتاب کے مندرجات پڑھ کر اور کتابیات کے حوالے دیکھ کر ڈاکٹر افتخار بیگ کے مطالعے کی وسعت، موضوع پر ان کی گرفت اور بے پناہ محنت کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ پھر ایسے نسبتاً چھوٹے شہر میں بیٹھ کر کیا گیا ایسا بڑا علمی اور تحقیقی کام قابلِ داد ہے۔ میں انہیں اس پر ہدیہء تبریک پیش کرتا ہوں اور انکی علمی کاوشوں میں خیر و برکت کی دُعا کرتا ہوں۔

(۷ مئی ۲۰۱۰ء کو ادارہ نقاط کے زیرِ اہتمام مقتدرہ قومی زبان میں کتاب کی تقریب تعارف میں پڑھا گیا)

ایک قدیم خیال کی نگرانی میں (نظمیں)

انجم سلیمی

تبصرہ نگار: قاسم یعقوب

انجم سلیمی کی کتاب ''ایک قدیم خیال کی نگرانی میں'' نثری نظموں کا مجموعہ ہے۔ پچھلی کچھ دہائیوں سے نثری نظم نے اُردو میں بے پناہ مقبولیت حاصل کی ہے۔ عروضی آزاد نظم نے جہاں جہاں جذبوں کے خوبصورت خیالات کو داخلی کیفیت سے خارجی منتقلی میں رکاوٹ محسوس کی وہاں وہاں وہ نثری نظم کے حق میں اپنا فیصلہ سناتی رہی۔ چناں چہ ایک عرصے کی گفتگو کے بعد ہم اس بحث کی تکرار سے نجات حاصل کرتے جا رہے ہیں کہ اظہار کے پھیلاؤ میں اصناف یا ہیئت کے مقابلے میں تخلیقیت کو ترجیح دینی چاہیے۔ انجم سلیمی ہمہ جہت فن کار ہے۔ وہ بیک وقت شاعری اور تھیٹر سے منسلک ہے...... انجم نے شاعری میں ایک عرصے تک اُردو غزل کی تخلیقی آبیاری میں حصہ لیا۔ چناں چہ ذات کی تہہ در تہہ گرہ کشائیاں انجم کو اظہار کے ایک نئے ذائقے تک لے آئی ہیں۔ اُردو شعری حلقوں کے لیے یہ واقعہ نہایت اہم ہے کہ انجم جیسا نہایت اہم اور رجحان ساز غزل گو نثری نظم سے توانا انداز سے مخاطب ہُوا ہے۔

انجم سلیمی کی نثری نظم، نثری نظم کے روایتی حصار میں مقید نہیں اور نہ ہی اس نظم کا تخلیقی رشتہ نثری نظم کی تاریخی روایت سے ملتا ہے۔ بلکہ انجم کی نثری نظم حیران کن حد تک آزاد نظم کا اگلا پڑاؤ اور مخفی طور پر اس سے گہرے رشتے میں منسلک اظہارِ ذات ہے۔ اس سلسلے میں وہ مجید امجد قبیلے کے بہت قریب ہے۔ یہ نظم اپنی روایت سے انحراف بھی کرتی ہے اور ساتھ ساتھ روایت کا احیاء بھی کرتی ہے۔ یعنی ایک قدم پیچھے تو دو قدم آگے...... انجم سلیمی کی نظم کا سب سے بڑا سوال 'وجود' کا ہے۔ یہ سوال اصل میں پوری انسان دوست فکر کو درپیش ہے۔ 'وجود' کے دائرے میں گھرے ہوئے وہ صرف سوال کرتا ہے اور خاموشی پا کر 'تنہائی' کا اعلان کرتے ہوئے کہتا ہے:

شہر صداؤں سے خالی ہو گیا ہے

وہ خارج سے سوال اُٹھاتا ہے اس کے وجدان کا کیمیائی عمل اُس کو تخلیقی چاک پر لے آتا ہے جہاں وہ خود باہر نکل کر وہاں بننے والے دائروں کو اپنی انگلیوں سے نشان زد کرتا ہے اور معنی اور معنیاتی کائنات کا کھوج لگاتا ملتا ہے۔ انجم سلیمی صوفی کا سوانگ بھر کے بیٹھا ہے جو اپنے وجود کے حلقے میں اخبار کی طرح ہے مگر سوالوں کے سوا کسی سے کچھ نہیں کہتا۔ کیا شاعری کے سوال صرف سوال ہوتے ہیں؟ کیا یہ سوال صرف ذات کے خمیر سے وابستہ ہوتے ہیں؟ کیا ان کا کوئی معروضی اثبات نہیں ہو سکتا؟ ایسے بہت سے سوالات ہمیں انجم سلیمی کی نظم کا مطالعہ کرتے ہوئے ملیں گے۔ اس امر کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ انجم کی نظم سوال کے کھوج میں ایک جواب بھی مہیا کرتی ہے۔ گویا اُس کا وجدان اُس کے سوالوں میں بھی تلاش کیا جا سکتا ہے۔ اپنی ذات کی گتھیوں کی مشکلات کا اظہار اصل میں حقیقت کی طرف سفر کا واقعہ بھی ہے۔ مجھے تو ایسے لگا ہے کہ انجم نے صرف سوالات اُٹھائے ہیں بے حس ہوتے وجود کے، بے دَم ہوتی محبت کے، خدا جیسی تنہائی کے، وجدان میں گرتے پانی کی آواز کے، نامکمل اور مکمل کے درمیان مسافت کے......!!! ان سوالوں میں ایک جوابات بھی پنہاں ہیں جو ہمیں مغموم نہیں سرشار کر دیتے ہیں۔ انجم سلیمی کے نظامِ فن کو سمجھنے کا واحد اور آسان طریقہ یہی ہے کہ اُس کے سوالوں میں جواب تلاش کیے جائیں اور جہاں جہاں وہ وضاحت مانگتا ہے وہاں وہاں سوالات تراشے جائیں۔ وہ اصل میں انسان ورثے کی حفاظت پر مامور ہے۔ اس کے پاس ایک خبر ہے، جو بہت قدیم ہے۔ جو مصلحوں، مبلغوں، پیغمبروں اور شاعروں کے اذہان سے سفر کر کے اُس تک پہنچی ہے۔ اُس نے اسے درباروں، خانقاہوں اور درسگاہوں سے چُرا لیا ہے۔ وہ اس خبر کی حفاظت کرنا چاہتا ہے۔ ''ایک قدیم خیال کی نگرانی میں'' وہ صوفی مسلک کے قریب چلا گیا ہے۔

انجم کی نظم خیال کی قوت کے تخلیقی زور سے اپنا وجود بناتی ہے۔ انجم نے خیال (متخیلہ) اور زبان دونوں سے مل کر ایک 'انحراف' پیدا کیا ہے۔ ناتشفی و ناآسودگی نے انحراف کا روپ دھار کے نظم کے اندر اپنا سیاق (Co-Text) خود تیار کیا ہے۔ ایسی نظمیں Post-Modern روایت کو آگے بڑھاتی ہیں جو کلیشے زدہ زبان کی نفی کرتے ہوئے اپنا surface خود تیار کرتی ہیں۔ انجم کی زبان حیران کن حد تک مختلف اور ذات سے پھوٹتی اُس بیل کی تازگی ہے جو اپنے منظر نامے کی تشکیل و تعمیر میں مصروف ہے، جس کی مثال کے لیے اُس کی فکر اور اُسلوب کا مطالعہ پیش کیا جا سکتا ہے۔ بڑا وژن بڑی شاعری اور مختلف شعری زبان کا متقاضی ہوتا ہے۔ انجم نے زبان کے 'بے ہودہ' توڑ پھوڑ کی بجائے اپنے قضیے کے وجدانی مراقبے سے رجوع کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُس کا لہجہ غار میں بیٹھے شخص کی حالتِ جذب لگتا ہے۔ اُس نے زبان کے 'پیرول' کی خوشہ چینی کی بجائے 'لانگ' کے امکانی بحر میں غوطہ زنی کی ہے۔ چند ایک لائنیں دیکھیے:

میں نے ساحل کو مچھلی کو آنکھ سے دیکھا

......

زخمی دانتوں کے ساتھ مجھ سے ہنسا نہیں جاتا

......

اپنے الزام مجھ میں پھینکو، میں تمھارا ویسٹ بن ہوں

......

خواہشوں کی رسیوں پر ٹنگی ہوئی عریانی

......

گندی گالیاں اور میلے بوٹوں کی بھاری ایڑیاں

......

زندگی نے ہمارے خصیوں سے کینچے بنا لیے

ایسی مثالوں کا ڈھیر دینے کی بجائے ان نظموں کا مطالعہ کیجیے۔ انجم کے ہاں تنہائی کا احساس بھی بہت گہرا ہے یہ تنہائی اصل میں ہمزادگی کی ناپیدا کرانی کا دکھ ہے۔ اسے اپنے جیسا کوئی بھی میسر نہیں۔ اسے تو اپنا آپ بھی اپنے جیسا نہیں ملا۔ وہ خود کو بھی کوئے ملامت میں رکھنا چاہتا ہے۔ اُس کے ہدف پر 'میں' بھی ہے۔ جس سے وہ بھیانک تیرگی میں لڑتا آ رہا ہے۔ ایک مہیب تنہائی اُس کی تاریخ اور ایک لازوال اکیلا پن اُس کا مستقبل ہے۔ نظم 'تنہائی کا سفرنامہ' کی کچھ لائنیں سنیے:

شام ہوتے ہی گھر مجھ سے چھوٹا پڑ جاتا ہے
میں رستوں کی بددعا پر نکلا ہوں
جہاں آنکھوں کو چہرے کمانے کی فرصت نہیں
لگتا ہے تنہائی مجھ سے اُوب گئی ہے

......

میں زمین پر گرا ہُوا چاند ہوں
قدموں سے پہلے دیوار مجھے پھلانگ رہی ہے
منڈیر پر دھرا چراغ مجھ سے زیادہ روشن ہے!

......

خاموشی کے خالی بدن میں
کوئی دُھن مجھے گنگناتی رہتی ہے
اُداسی اور کہاں رہے!!
کاش خدا مجھے دیکھ رہا ہو!

انجم کی نظم، غزل یا غزلیہ فضا کے حصار کو توڑ کر خالصتاً نظمیہ رنگ کی چلّہ کشی ہے۔ یہ بہت کم شاعروں کو نصیب ہوتا ہے کہ وہ نظم کی ''امکانی وسعت'' اور غزل کے ''امدادی کشف'' کا ادراک کرنے

کے بعد ایک دوسرے کے دریا میں تیراکی کا فن جانتے ہوں۔

سہ ماہی ارتقاءؔ: مخدوم محی الدین نمبر

ادارہ: محمد علی صدیقی، واحد بشیر

تبصرہ نگار: زاہد امروز

ادارہ 'ارتقاء' کا یہ نا قابلِ فراموش اور نہایت قابلِ تحسین کام ہے کہ وہ اپنے اکابرین کے کام کو محفوظ کرنے اور موجودہ عہد میں اُن کی نئی قرات کا سامان مہیا کر رہے ہیں۔ اس سلسلے میں 'ارتقاء' کا حال ہی میں مخدوم محی الدین نمبر سامنے آیا ہے، جس میں مخدوم صاحب کی شخصیت اور فن کے تقریباً تمام اہم گوشوں کو منظرِ عام پر لانے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔ اس سے پہلے ارتقاء کے سجاد ظہیر نمبر، احتشام حسین نمبر، فراق نمبر اور جوش صدی نمبر شائع ہو چکے ہیں۔ اسی تسلسل میں مخدوم صاحب کی فکر کو نئے سوالات کے ساتھ اکٹھا کر دیا گیا۔

اس نمبر کی یہ خوبی ہے کہ اس میں صرف ایک ہی رُخ کا مطالعہ نہیں پیش کیا گیا۔ جس تعداد میں پرانے لکھنے والے موجود ہیں اسی تعداد میں نئے لکھنے والے بھی موجود ہیں۔ ظاہری بات ہے اس طرح زمانی سوالات اور فکری تنوع بھی پیدا ہو گیا ہے۔ مخدوم صاحب کی سرگرمیوں اور شاعرانہ عظمتوں پر مضامین کا انتخاب معنی آفریں ہے۔ سجاد ظہیر، سیّد احتشام حسین، آل احمد سرور، کرشن چندر، علی سردار جعفری، خواجہ احمد عباس، عزیز احمد، احسان دانش، محبوب حسین جگر، قمر رئیس، شارب ردولوی، محمد علی صدیقی اور بہت سے احباب نے مخدوم صاحب کے فکر و فن کے بسیط موضوع کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔

اس نمبر کی ایک اور خصوصیت مخدوم صاحب کا منتخب کلام اور نثری تحریریں ہے۔ "یورپ کا لکھنو: ویانا"، میں وہ آسٹریا میں دورانِ قیام کی یادیں اور اپنی دوستیوں کے حوالے سے یورپ اور خاص طور پر آسٹریا کے کلچر، مزاج اور باہمی تعلقات کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ تحریریں اپنی لطافت اور نثری روانی کے باعث بڑی دلچسپ ہیں۔

اگلے حصے میں مخدوم صاحب کی شاعری کا انتخاب کیا گیا ہے۔ ادارہ ''ارتقاء'' کا یہ انتخاب اُن کی صرف مشہور نظموں اور غزلوں کا مجموعہ نہیں بلکہ اس میں مخدوم صاحب کے فنی ارتقاء کا زمانی اور فکری دونوں حوالوں سے خیال رکھا گیا ہے۔ ان نظموں میں پاک و ہند کے موجودہ مسائل کی ترجمانی بھی نظر آتی ہے اور یہی بڑی شاعری کی خاصیت ہے کہ وہ وقت کے افقی زاویے اور عمودی زاویوں پر سفر کرتی ہے۔

''ارتقاء'' کا یہ قابلِ تحسین کام ہے کہ وہ ہندوستانی اور پاکستانی دانشوروں اور ادیبوں کا کام اور ان کی فنی

زندگیوں کو محفوظ کرنے کا اہتمام کر رہے ہیں اور اگلی نسلوں تک پہنچا رہے ہیں۔

قلمی معاونین

ڈاکٹر اسلم جمشید پوری: صدر، شعبہ اردو، چودھری چرن سنگھ یونیورسٹی، میرٹھ، انڈیا

لیاقت حسین: لیکچرار اُردو، شعبۂ اُردو و اقبالیات، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاول پور

ارشد قریشی: گورنمنٹ ہائی سکول نمبر ا، کوہاٹ 0333-9613656

ڈاکٹر ضیا الحسن: شعبۂ اُردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور 0307-7874800

عابد سیال: لیکچرار (شعبۂ اُردو) نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد 0333-5193903

رشید امجد: صدر، شعبۂ اُردو، انٹرنیشنل اسلامک یونیورسٹی، ایچ ٹین، اسلام آباد 0334-5164855

مشرف عالم ذوقی: ڈی۔304، تاج انکلیو، گیتا کالونی، دہلی۔31، zauqui2005@gmail.com

آفتاب اقبال شمیم: آئی نائن فور، اسلام آباد

عارف بخاری: کوہاٹ 0333-9619079

شاہد اشرف: 605، سیّد آباد، غلام محمد آباد، فیصل آباد 0300-7619162

نوید رضا: شیخوپورہ

اے خیام: A.997، سیکٹر 11A، نارتھ کراچی، 0333-3738607

سمیع آہوجہ: لاہور

سرمد صہبائی: بھارا کہو، اسلام آباد، 0333-5206533

انجم سلیمی: 2 جناح کالونی، فیصل آباد، 0321-6648790

افضال احمد سیّد: کراچی

تنویر انجم: کراچی

سعید احمد: شعبۂ اُردو، اسلام آباد ماڈل کالج برائے طلبا، F-8/4، اسلام آباد

علی حیدر ملک: A-1011، سیکٹر 11-B، نارتھ کراچی، 0346-2505286

محمود ثنا: ڈی ٹائپ کالونی، فیصل آباد 0333-6507731

منشایاد: افسانہ منزل، G-7/4، اسلام آباد، 0333-5114335

شمشاد احمد: P,E,C,H,S،56-N/6 کراچی

احمد جاوید: ہاؤس نمبر 2011، سٹریٹ 32، I-10/2، اسلام آباد 0300-5148068

اسلم سراج الدین: مکان نمبر ۱۰، گلی ۵، بلاک x، پیپلز کالونی گوجرانوالہ 0323-7554055

جعفر حسن زیدی: وپڈا ٹاؤن، لاہور، 0333-7659572

مبشر احمد میر: شعبۂ اُردو، گورنمنٹ کالج آف کامرس، گجرات، 0333-8482708

ڈاکٹر افتخار بیگ: شعبۂ اُردو، گورنمنٹ کالج لیہ، 0303-7440074

عمران ازفر: شعبۂ اُردو، اسلام آباد ماڈل کالج برائے طلباؐ، آئی ایٹ تھری، اسلام آباد، 0333-6069744

شمس الرحمٰن فاروقی: انڈیا

عرفان احمد عرفی: F-7/1، اسلام آباد 0321-5102010

قیوم ناصر: فیصل آباد 0323-6097232

قمر مسعود: سویڈن

اقبال نوید: برمنگھم، برطانیہ

ارشد قریشی: کوہاٹ، 0333-9613656

کوثر علی: فیصل آباد

محسن چنگیزی: کوئٹہ

خالد مصطفیٰ: اسلام آباد، 0345-5003736

صائمہ غزل: شعبۂ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد

ڈاکٹر محمد علی صدیقی: مدیر: ارتقاؑ، کراچی 0308-2377613

رفیق سندیلوی: شعبۂ اُردو، اسلام آباد ماڈل کالج برائے طلبا، G-11/1، اسلام آباد

0334-5060731

آفتاب اقبال شمیم: سٹریٹ ۱۹، I-9/1، اسلام آباد 051-4437115

منظور ثاقب: فیصل آباد 0345-4575845

کاشف مجید: گورنمنٹ کالج، گوگیرہ، اوکاڑہ 0334-6957991

نعیم ثاقب: اقبال ٹاؤن، فیصل آباد 0321-6687919

یونس ایاز: فیصل آباد

دانیال طریر: کوئٹہ، 0300-5277846

علی اکبر ناطق: غالب کتاب گھر، مرکز آئی ایٹ اسلام آباد 0323-5389312

احمد اعجاز: ''کہانی گھر''، جناح کالونی، لیہ، 0333-2590803

زاہد امروز: ڈیپارٹمنٹ آف فزکس، قائدِ اعظم یونیورسٹی، اسلام آباد 0321-6633168

قاسم یعقوب: لیکچرار (شعبۂ اُردو)، اسلام آباد ماڈل کالج برائے طلبا، اسلام آباد، 0323-5005647